



Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: "El reparto de lo sensible": literatura y política en El grillo de papel

Autores (en el caso de tesis y directores):

María Josefina Marino

Paula Guitelman, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



el GRILLO de papel



es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida - GOETHE

Nº 1 — Octubre de 1959

\$ 10⁰⁰

escena de "Marica"
luz reparto
a Stevinski, pág. 151

ABELARDO CASTILLO

EL MARICA

SUMARIO

Castillo — Cuento.

Escuchamos, C
de andar
a hablar

TESINA DE GRADO - MAYO 2019

"El reparto de lo sensible"

Literatura y política en *El Grillo de Papel*

Tesista: María Josefina Marino
DNI: 36.929.600
mariajosefinamarino@gmail.com

Tutora: Magíster Paula Guitelman
paula.guitelman@gmail.com

**LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
FSOC / UBA**

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
Palabras preliminares.....	4
La historia de la revista y su contexto.....	8
La descendencia de “Contorno” en el Grillo de Papel y los debates intelectuales de la época.....	12
Estado del arte.....	15
MARCO TEÓRICO.....	21
CAPÍTULO I:	
El “editorial-manifiesto”: un subgénero que dialoga con su tiempo.....	28
CAPÍTULO II:	
Niñez y familia en El Grillo de Papel.....	37
Los cuentos.....	37
Los poemas.....	53
CAPÍTULO III:	
Género, represión y sexualidad.....	60
CAPÍTULO IV:	
Utopía, compromiso, comunicación y sujetos políticos.....	74
CONCLUSIONES.....	86
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
ANEXO.....	94

AGRADECIMIENTOS

A mis padres. Porque sin su apoyo, contención y amor incondicional, esta Carrera no hubiese sido posible.

A mi novio, Fitz, por haberme acompañado en estos últimos tres años soportando mis quejas, mis dudas y lamentos. La serenidad de su compañía fue un gran sostén a lo largo de todo este camino.

A mi tutora, Paula Guitelman, por guiar el proceso de investigación de esta tesina dándome un trato tan agradable y por haber sido tan certera en sus recomendaciones.

A mi psicóloga, Ana, por razones obvias.

A los amigos y amigas que hice a lo largo de todos estos años en la Carrera. Ellos me ayudaron a crecer y a pensar; atravesamos juntos una de las etapas más lindas de nuestras vidas y son mi tesoro. En especial a: Camila, Ornella, Florencia, Bruno, Luciana, Gustavo y Agustina.

Y por más que suene redundante, a la Facultad de Ciencias Sociales. Ese espacio tan heterogéneo y diverso, estimulante y absurdo a la vez, en el cual no siempre me sentí a gusto, pero nunca tuve dudas de que cada vez que cruzaba la puerta de Santiago del Estero 1029, estaba entrando en mi casa.

Por último, quiero dedicarle este trabajo a mi abuelo. Él se fue una semana antes de entregar la tesina, dándome de esa manera, una clara lección de lo que significa un cierre de etapa.

INTRODUCCIÓN

Palabras preliminares

El proceso de elección del tema para una tesina de grado no es nada fácil. Lejos está de ser una instancia en la que el estudiante encuentra, como en una epifanía, aquello que va a estudiar para obtener su título; por el contrario, si tuviera que adjetivar la sensación durante la búsqueda, la catalogaría de errática y tortuosa. Hay muchas ideas y deseos de abordar temas pero pocas certezas de cómo hacerlo, y en mi caso particular, fueron varias las opciones que consideré antes de llegar a la que hoy se presenta aquí.

Lo que a continuación van a leer es el resultado de un proceso que se inició en el año 2013 durante la cursada de la materia Taller de Expresión III, el taller de Radio/TV y Gráfica que tenemos en la currícula de nuestra carrera. Para el trabajo final de aquel año teníamos que crear, en grupos, una publicación gráfica a elección.

Una mañana prendí el televisor en mi casa y en un canal de cable encontré una entrevista a la escritora argentina Liliana Heker. En ella se hablaba de su extensa carrera como escritora de cuentos y novelas. Hasta entonces yo no la conocía pero hubo algo en su imagen y discurso que hizo que me quedara mirando. Quien la entrevistaba preguntó por sus comienzos en la literatura y ella sacó el tema de las revistas literarias en las que participó desde muy joven. Éstas eran: *El Grillo de Papel* (1959), *El Escarabajo de Oro* (1960) y *El Ornitorrinco* (1977). Creo que en ese momento algo se me reveló y sentí que ya habíamos encontrado lo que íbamos a crear con mis compañeros como trabajo final de la materia: una revista literaria.

Y así fue, a fin de año presentamos una publicación que se llamó "Morel", en honor a la novela emblemática de Adolfo Bioy Casares. Utilizamos esta referencia como metáfora de la escritura y la lectura, presentándola como algo muy similar a lo que le ocurre al personaje principal de la historia de Bioy; llegar a una isla que aparenta desierta, en la que en verdad habitan otras personas, es comparable con escribir y ser leído. Hablábamos del encuentro de voces

que supone la escritura aunque a veces parezca que se trate de un acto solitario e individual. Tanto nosotros, alumnos, como nuestra profesora de ese entonces, María Rosa Gómez, quedamos muy satisfechos con el resultado y la calificación obtenida acompañó en el mismo sentido.

Luego pasaron los años, las cursadas y los últimos finales y llegó el momento de elegir un tema para la tesina. Como ya dije antes no fue algo sencillo, pero al rastrear sobre mis pasos por la carrera me reencontré con “Morel” y creí que analizar revistas literarias argentinas era una gran idea, en especial una: *El Grillo de Papel*, aquella en la cual Liliana Heker había dado sus primeros pasos como escritora de la mano del, en ese entonces joven y desconocido, Abelardo Castillo.

Por un tema de extensión elegí trabajar sólo con la primera revista, *El Grillo de Papel*, ya que cuenta con seis números, un caudal abordable para una tesina de grado. Las otras, por el contrario, poseen una mayor cantidad de ejemplares: *El escarabajo de oro* consta de cuarenta y ocho, y *El Ornitorrinco*, de catorce.

Además, para llevar adelante mi análisis establecí un recorte muy específico que se limitó a tomar los editoriales, los cuentos y los poemas publicados en los distintos números. Es importante aclarar qué se dejó afuera en este trabajo: todos aquellos reportajes, reseñas de libros, secciones de humor y críticas de cine y teatro fueron dejados a un lado para indagar profundamente en una cuestión que consideré primordial: dar cuenta de cómo a través de cuentos, poemas y editoriales -que funcionaban como manifiestos políticos-, es decir, del contenido estrictamente literario de la revista, los autores que en ella participaron evidenciaban un *compromiso*, en los términos de Jean-Paul Sartre¹. Me interesó saber si en este caso era posible hablar de una literatura transformadora que denunciara injusticias, cuestionara el *statu quo*, rompiera moldes y que, a partir del trabajo artístico, produjera algún cambio social.

Entonces lo que esta tesis se propuso fue indagar acerca de cómo el arte en general, y la literatura en particular, tienen un valor social y un sentido político;

¹ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948.

reflexión que ocupó al filósofo Jacques Rancière² a lo largo de su carrera y fue retomada en este trabajo.

La pertinencia de la investigación se sustenta principalmente en que el objeto de estudio es una revista, un medio de comunicación. Sin embargo, bien sabemos que la comunicación no tiene una única esfera de desarrollo, ni se limita simplemente a los medios masivos; se trata de una dimensión, de un espacio simbólico y social en el que se redefinen y se moderan nuestras formas de pensar, sentir y decir. *El Grillo de Papel* produjo sentidos – innovadores y rupturistas para su época-, cuestionando a la vez la producción social de significaciones de su contexto sociopolítico. Historiadores de las revistas literarias como Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso sostienen que *El Grillo* fue una revista original en la que la rebeldía y la actitud combativa abrieron una brecha para decir palabras impactantes, en términos de Roberto Arlt: “un golpe directo a la mandíbula”³.

Todo esto es cierto, y al leer los ejemplares podemos encontrar la reiteración de ciertos temas que parecían obsesionar a sus autores: la niñez como paraíso perdido y la familia como ámbito opresor, la crítica al sistema capitalista, el rechazo a la vida rutinaria en la oficina, el repudio a los fascistas y censores de la libertad, la sexualidad reprimida, el machismo, la violencia, los conflictos de clase, la discriminación, la libertad y, por supuesto, la política. Pero también aparecen poemas y cuentos que se encargan de realzar la belleza de las cosas y la naturaleza. Este enorme listado de asuntos que recorren los distintos números de *El Grillo de Papel* son abordados con una premisa que se sostuvo a lo largo de todas las publicaciones: la excelencia literaria. Además de estar muy bien escritas, todas estas piezas textuales mantienen la coherencia de ser rebeldes y criticar todo aquello que no se encuentra en su horizonte ideológico. Por momentos pueden llegar a sonar un poco idealistas, de hecho hay varios cuentos y poemas que evidencian una visión utópica de la revolución y de la libertad, sin contemplar lo ambigua y compleja que en verdad es la vida en sociedad.

² Rancière, Jacques. *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011.

³ Lafleur, Provenzano, Alonso. “Los últimos años (1951-1967)” en *Las revistas literarias argentinas* (1893-1967), Ediciones el 8vo loco, Buenos Aires, 2006.

La metodología de abordaje de esta tesina consistió en analizar, desde una perspectiva crítica y ensayística, una porción de la cultura argentina durante los comienzos de la década del sesenta. Cabe destacar que no se encontrará en este trabajo ningún tipo de hermenéutica discursiva desde la semiótica o la lingüística; tampoco desde la crítica literaria o la historia de los medios, ni se trata de un trabajo analizado desde la recepción que tuvo *El Grillo de Papel*. Se indagará acerca de la potencialidad política que tuvo y tiene el discurso artístico en la revista, ya que no hay poética alguna que no implique cierta manera de usar el lenguaje, y por tanto, como Michel Foucault enfatizó, este uso es necesariamente político, pues el discurso en sí mismo implica poder⁴.

Los invito, entonces, a recorrer las páginas de la historia de la cultura de nuestro país a través de los ojos de escritores jóvenes que luego se consagraron y que hoy son inmensos representantes de la literatura nacional, entre ellos: Julio Cortázar, Beatriz Guido, Abelardo Castillo, Liliana Heker, Ernesto Sábato y Arnoldo Liberman, entre otros; y a corroborar cómo textos que fueron escritos hace casi sesenta años cobran hoy una impactante actualidad y nos invitan a reflexionar acerca de la política y su relación con el arte, pero especialmente acerca de nosotros mismos en tanto sujetos.

Como sostuvo Oscar Terán en su famoso libro *Nuestros años sesenta*, refiriéndose a las disputas ideológicas surgidas en el campo de la izquierda durante aquellos años, esos mundos simbólicos merecen ser revisitados para comprender algunos lineamientos cruciales de nuestra propia tradición intelectual⁵.

⁴ Calabrese, Elisa. "Animales fabulosos: Un proyecto cultural comprometido" en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymará De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006, p.11.

⁵ Terán, Oscar. "Advertencias" en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956.1966*, Puntosur, Buenos Aires, 1991, p. 46.

La historia de la revista y su contexto

Según el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (ahiRa), el primer número de *El Grillo de Papel* salió a la calle el 28 de septiembre de 1959 con un Consejo Directivo integrado por Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Oscar Castelo y Víctor E. García. Pronto se sumarían Liliana Heker, como secretaria de redacción, Betina Duret, Susana Isod y Hugo Kusnetzoff como colaboradores inmediatos.

Abelardo Castillo cuenta en una entrevista⁶ que la historia de *El Grillo de Papel* comenzó un poco antes de 1959; la misma tuvo origen en el momento en el que, a sus 23 años, este escritor envió una obra de teatro a un concurso de la revista *Gaceta Literaria* que dirigía Pedro Orgambide. Dice Castillo: “Esa revista era, para mí, el modelo de lo que debería ser una revista de literatura. Lo que yo quería era ser parte de una publicación así”. Su obra fue seleccionada y ganó un premio, más adelante fue invitado a formar parte de la revista. Allí conoció a Oscar Castelo, a Humberto Constantini y a Arnoldo Liberman, de quienes inmediatamente se hizo amigo.

Dice Castillo que en *Gaceta* eran más bien izquierdistas ortodoxos aunque no pertenecían al Partido Comunista; allí tal vez radica la primera diferencia con este grupo de intelectuales: Castillo creía que la literatura tenía otro sentido y otro destino por más que la misma estuviese inmersa en los grandes problemas de su época. Él creía y defendía que los poemas, los cuentos y el teatro no se hacían discutiendo sino escribiendo. Un día, finalmente, hubo algo que colmó el malestar y descontento del escritor: el director de *Gaceta* les dio a todos una explicación muy elocuente de lo que estaba pasando en el país y de por qué se debían trazar determinadas líneas político-culturales; al terminar ese discurso, Pedro Orgambide terminó con un inesperado e indeciso “Me parece”⁷. En ese mismo momento, el futuro fundador de *El Grillo* sintió que no pertenecía más a ese lugar ya que chocaba con esa zona dogmática de la revista que tanto admiró en sus comienzos. Como se sintió fuera de las discusiones

⁶ “La literatura como fundamento. Entrevista a Abelardo Castillo” en *El Grillo de Papel: Edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

⁷ *Ibíd.*, p. 12.

culturales y políticas que se daban al interior de *Gaceta* decidió fundar junto a otros compañeros -Lieberman, Castelo, Constantini, García Robles y Luisa Pasamanik- otra revista cuyo centro fuera la narrativa y la poesía. “Yo creía y creo que la literatura es un arte y una herramienta de trabajo y que sirve para cambiar el mundo, pero por un camino espiritual”, decía Castillo. Así fue como nació *El Grillo de Papel*.

El nombre de la revista, dice Eduardo Romano en un artículo sobre las revistas argentinas del compromiso sartreano, es un homenaje al escritor Conrado Nalé Roxlo quien, en su poema “El grillo”, construye una metáfora del oficio poético⁸.

Al comienzo era Arnoldo Lieberman quien realmente manejaba la revista; Castillo dice que lo único que él quería era que lo dejaran escribir sus cuentos y pertenecer a algo que le gustara. En esa misma entrevista de 2015 cuenta que tal vez fueron las dilaciones teóricas interminables las que lo hicieron tomar el mando; había que terminar con los “habría que” y ponerse a hacer.

Del primer número de *El Grillo de Papel* se imprimieron 5000 ejemplares en formato sábana y se vendieron todos; pero la alegría no duró mucho tiempo ya que la revista salió publicada durante solo un año con un total de seis números: después del último publicado en noviembre de 1960, la censura del Plan CONINTES⁹ ordenó el cierre de Stilcograf, donde se imprimían las revistas de Castillo y varias otras (*Gaceta Literaria*, *Fichero*, *Cuadernos de Cultura* y *Cuatro Patas*) que también tuvieron que detener sus publicaciones. Esos seis números, dice Elisa Calabrese¹⁰, tenían un armado y una composición

⁸Romano, E. “Revistas argentinas del compromiso sartreano”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 430, Madrid, 1986, p. 167.

⁹ El Plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado) fue la forma organizativa que el Estado, durante la presidencia de Arturo Frondizi, adoptó para enfrentarse a la segunda Resistencia Peronista, que anticipó las formas de la represión que se aplicaron en las siguientes dictaduras. La aplicación del Plan estuvo basada en la ley 13.234 de Organización de la Nación para Tiempo de Guerra, que se apoyaba en la doctrina de Defensa Nacional que consideraba, entre otras cosas, que el conjunto de la población debía participar en el esfuerzo de guerra. Las hipótesis de guerra establecidas estaban referidas a conflictos entre Estados con relación a los cuales la población o la nación en armas debían intervenir. De tal manera que un conjunto de normas que se basaban en una ley que tenía como finalidad organizar el país para una guerra contra otros Estados (guerra convencional) fueron aplicadas con una finalidad totalmente diferente. El Estado utilizó esa normativa para reprimir al pueblo como parte de una estrategia contrainsurgente. (Fuente: *Plan Conintes. Represión política y sindical*, Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos, 2014).

¹⁰ Calabrese, Elisa. “Tres revistas culturales para lectores inteligentes y polémicos”, en *El Grillo de Papel: Edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires 2015.

artesanal. No contaban con ningún apoyo económico estatal ni privado; sólo se solventaban con las suscripciones de sus lectores y con la venta en los quioscos. Su carácter vanguardista se puede constatar al ver el diseño de sus tapas, sus caricaturas, dibujos y también en la forma caótica de los artículos, notas, cuentos y entrevistas: un artículo podía empezar en la página 3, seguir en la 14 y terminar en la contratapa; esto se debía a que el público al que apuntaba *El Grillo* era el de un grupo de lectores inteligentes que valoraban la lectura por encima de la imagen, gente que rechazaba los facilismos, afirma Calabrese.

La misma se imprimía a color en un tamaño de letra muy pequeño; en promedio, los seis números de la revista tenían una extensión de 20 páginas cada uno –excepto por el último número que fue más largo y tuvo 40 páginas-. Se trató, entonces, de una revista densa, en un buen sentido de la palabra, por su formato: con letra minúscula, diagramada de forma muy ajustada como para que no quedara ningún espacio vacío. Esto generaba un gran aprovechamiento del espacio y a la vez un desborde de contenido, ya que en una misma página uno podía encontrar el comienzo de un cuento, la mención de un premio de un concurso literario y a continuación, un reportaje. Dice Aymar de Llano en su artículo *Arte, ciencia y revolución*, el diseño muestra un armado tipo mosaico sin una tipificación uniforme del tamaño de márgenes, columnas o fuentes. Aunque esta informalidad lleva naturalmente a la práctica de un estilo llano y coloquial, ciertos artículos salen de ese ritmo para incorporar un registro académico que podría ser parte de una revista especializada¹¹. Según esta investigadora, la dislocación que genera estar ante la presencia de un registro académico sumado a un juego gráfico desordenado es la prueba de la irreverencia frente al *establishment*. Los historiadores de las revistas literarias Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso describen a la diagramación de *El Grillo* como nerviosa¹², pero de buen gusto, y afirman que la revista contaba con una calidad de primer orden en su contenido literario.

¹¹ De Llano, Aymar. *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymar De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006.

¹² Lafleur, Provenzano, Alonso, “Los últimos años (1951-1967)” en *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Ediciones el 8vo loco, Buenos Aires, 2006.

Basta sólo con mirar los nombres de algunos de los colaboradores para comprender esta premisa: Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Beatriz Guido, Roa Bastos, Fernández Retamar y Leopoldo Marechal, entre otros. Y lo curioso es que fueron esos escritores de renombre los que se acercaron a la revista; la revista no los buscaba a ellos. Los miembros fundadores de *El Grillo* eran jóvenes desconocidos que escribían muy buenos textos pero que nadie iba a comprar un ejemplar por ver sus nombres en las tapas. La revista nunca tuvo complicidad con los escritores ni con la literatura oficial.

Los seis números de *El Grillo* portaron un epígrafe contundente que definía una clara identidad filosófica y un posicionamiento ideológico respecto del arte: “*Gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida*”, una cita extraída de la obra *Fausto* de Goethe. Esta frase al inicio de cada nuevo número daba cuenta de una clara postura a favor de la ficción por sobre toda teoría política panfletaria o el lenguaje encriptado y minucioso de la academia; en su primer editorial manifestaban: “*El Grillo de Papel* ha de ser, casi esencialmente, una revista para quienes la literatura es, antes que otra cosa, una actividad creadora. Estamos convencidos de que, para esclarecer su posición ante la vida, el escritor no necesita recurrir a la efusión panfletaria o al deliberado puntillismo de un ensayo académico (...) Seremos una revista de creación, pero sin soslayar, llegado el caso, nuestra responsabilidad crítica¹³”.

A pesar de ser una revista en la que la literatura era lo primordial, en *El Grillo* también se podían encontrar en reseñas de nuevos libros, comentarios sobre cine, teatro, música y artes plásticas. Es posible, entonces, gracias a estas licencias que se tomaron los autores de la revista, clasificar a *El Grillo* dentro de la categoría de *revista de periodismo cultural*. Según Jorge Rivera, una parte sustancial del periodismo cultural se relaciona con la reproducción y la circulación del capital cultural objetivado de una sociedad, por fuera de canales institucionales como la escuela y la universidad¹⁴. Y agrega que la prensa cultural es también una fuente de creación de capital y a su vez es capital

¹³ *El Grillo de Papel* N°1, Editorial, 1959.

¹⁴ Rivera, Jorge. *El periodismo cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1995, p.16.

objetivado; es decir que la misma posee una doble condición: es creadora y reproductora a la vez.

Es interesante la distinción que establece Rivera entre las notas de divulgación, reseñas bibliográficas o ensayos y los textos *específicamente literarios* presentes en revistas culturales: él sostiene que estos últimos responden a usos y maneras retóricas y lingüísticas que poseen su propia tradición cultural; y que la coexistencia de estos textos con otros de naturaleza informativa periodística es la que contribuye a acentuar la complejidad de los territorios y a confundir muchas veces los límites del universo del periodismo cultural¹⁵. También da una definición de “revista literaria” que alude a toda publicación de un grupo, conjunto o cenáculo de intelectuales que buscan a través de ella la difusión de su mensaje, libre de objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial, lo que supone la exclusión de las secciones literarias de diarios y revistas de interés general y de las publicaciones de carácter universitario o institucional¹⁶.

Otro rasgo muy característico de *El Grillo* fue el uso del humor y la sátira. Para ello los autores dedicaron secciones específicas denominadas “misceláneas”, y las famosas “Grillerías”, “Bicherías”, “Marginalias”, “Cazando grillos”, “El quiosco del Grillo”. En ellas se evoca el presente político y cultural del país a través del humor y la ironía. Esta tradición de humor satírico en revistas culturales puede rastrearse también en el “Parnaso satírico” de la *Revista Martín Fierro* de los años veinte, y “Recontra”, la contratapa de *Contra*, también en *La revista de los franco-tiradores* de Raúl González Tuñón en los treinta.

La descendencia de “Contorno” en el Grillo de Papel y los debates intelectuales de la época

Lafleur, Provenzano y Alonso describen al período que va de principios de la década del cincuenta hasta fines del sesenta como signado por dos actitudes en lo que respecta a las revistas literarias: una, la de continuación o reflejo de contenido esteticista y lenguaje formal similares a la línea sustentada por la

¹⁵ Rivera, Jorge. *El periodismo cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 20.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 55.

generación del cuarenta; y otra, en la que se insinúa una actitud polémica o preocupada por instancias de carácter político y social, con planteos estéticos referidos a un contenido ideológico¹⁷.

En 1953 surge *Contorno*, una revista creada por jóvenes intelectuales que se detienen a analizar su ámbito inmediato. Dicen Lafleur, Provenzano y Alonso que dicha revista tuvo la virtud de configurar la imagen de la lucidez y la incomplacencia, y que podría decirse que fue a partir de ella que se inauguró en la Argentina una línea intelectual comprometida, pero no a la manera de las viejas izquierdas sentimentales y abstractas. En este grupo de descendientes de *Contorno* situamos a los autores de *El Grillo de Papel*, quienes toman este legado de irreverencia, compromiso y literatura como modo de vida.

Dice Eduardo Romano que cada década histórica de la Argentina contemporánea está signada por acontecimientos políticos que se corresponden en el quehacer literario. Para él, el período 1950-1960 se quiebra a causa de la llamada Revolución Libertadora (1955) que saca del poder al gobierno peronista, el cual había sido resistido tanto por los intelectuales de izquierda como por los de derecha. Sostiene que hasta ese momento la revista literaria por antonomasia, desde 1931, era *Sur*. La misma contó con figuras como Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y estaba entroncada con el liberalismo oficial. Ninguna revista parece competir con ella desde la izquierda hasta que en 1953 aparece *Contorno*¹⁸. En esta nueva publicación empezaron a resonar ciertas ideas y preguntas acerca de la figura del intelectual que venían desde el otro lado del Atlántico, más precisamente de Francia.

El Grillo de Papel fue una de las herederas de *Contorno* y esta última se creó a imagen y semejanza de otra famosa revista cultural de Francia: *Les temps modernes*, creada en 1945 por Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau Ponty. Dice Oscar Terán en su libro *Nuestros años sesenta*, que si la

¹⁷ Lafleur, Provenzano, Alonso, "Los últimos años (1951-1967)" en *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Ediciones el 8vo loco, Buenos Aires, 2006, p. 235.

¹⁸ Romano, Eduardo. "Revistas argentinas del compromiso sartreano", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 430, Madrid, 1986, p. 166.

generación de Sartre se abocó en Francia a la conformación de una filosofía que eludiera el espiritualismo entonces dominante, en la Argentina una preocupación análoga nació en una franja crítica de la cultura nacional, y esos intelectuales atraídos con vigor por las cuestiones sociales y políticas encontraron en aquellos desarrollos filosóficos franceses un referente privilegiado para procesar su propia comprensión de la realidad¹⁹. A su vez, Claudia Gilman dice que la Revolución Cubana, la descolonización africana, la Guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil de la década permiten aludir al haz de relaciones institucionales, políticas, sociales y económicas fuera de las cuales es difícil pensar cómo podría haber surgido la percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esta transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria²⁰.

Para situarse en el contexto y comprender rasgos fundamentales de la cultura argentina en esa época conocer el pensamiento de Sartre es fundamental. La teoría del compromiso de este autor fue la que guió e inspiró a gran parte de la generación de los intelectuales de izquierda de la Argentina de la década del cincuenta y que tiene una fuerte resonancia en la siguiente. Esta concepción, la del compromiso sartreano, establece que el intelectual/escritor se encuentra inmerso en una situación que aunque no haya sido elegida lo involucra hasta el extremo, ya que cada palabra suya repercute y cada silencio también²¹. Según esta teoría el compromiso es ineludible, cualquier acción u omisión influye en la realidad ya que el individuo es arrojado a la existencia y no tiene opción: o habla o calla, pero siempre estará diciendo algo.

Si bien Abelardo Castillo y todo su grupo de escritores manifestaban una profunda adhesión al pensamiento sartreano, es importante remarcar lo que el fundador de *El Grillo* manifestó en diversas entrevistas acerca de este tema. Castillo creía que un escritor debía estar comprometido como hombre,

¹⁹ Terán, Oscar. "Advertencias" en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956.1966*, Puntosur, Buenos Aires, 1991, p. 58.

²⁰ Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, colección "Metamorfosis", Buenos Aires, 2003, p.37.

²¹ Terán, O. "Advertencias" en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956.1966*, Puntosur, Buenos Aires, 1991, p. 59.

comprometer su cuerpo, su inteligencia, pero no tenía por qué comprometer sus poemas y novelas. Esto no implicaba dejar de lado lo ideológico. Según él, la literatura no podía ser comprometida *a priori*, voluntariamente. Lo es o no, casi sin intervención del escritor. Lo que se compromete, es la persona²². Él sostenía que, en todo caso, el compromiso sería con el tema de la obra; pero a la vez agregaba que el tema no se elige, que “se escribe sobre lo que se puede”. Y que si el tema no es adecuado para el autor no hay forma de que eso se convierta en buena literatura. Es por esto que el escritor nacido en San Pedro siempre prefirió de hablar de literatura como *testimonio* en lugar de literatura comprometida.

Más adelante nos involucraremos en este aspecto y se podrán encontrar evidencias concretas de este compromiso en los temas de los cuentos, poemas y editoriales que *El Grillo de Papel* abordó.

Estado del arte

En el listado de tesinas aprobadas de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA podemos encontrar la que realizó la graduada Silvia Colodro en 2004; un aporte que resultó insoslayable para la confección de mi trabajo. La misma se llama “El Escarabajo de Oro: literatura, compromiso y polémicas intelectuales en la Argentina de los 60 y 70”. Como lo evidencia el título, elegimos prácticamente el mismo objeto de estudio, aunque ella optó por analizar la revista literaria que sucedió a *El Grillo de Papel: El Escarabajo de Oro*. En verdad Colodro también incluyó los seis ejemplares *El Grillo* en su análisis ya que *El Escarabajo* fue la continuación casi inmediata de *El Grillo* debido a la censura que esta revista sufrió en noviembre de 1960.

El tema principal que aborda el trabajo de Colodro es el de la figura del intelectual comprometido. La graduada se interesa por analizar las estrategias enunciativas mediante las cuales la revista construyó su discurso en aquel momento histórico, cómo se posicionó frente o dentro de los hechos políticos, culturales, económicos del país y del mundo. También se pregunta por el rol de

²² “La literatura como fundamento. Entrevista a Abelardo Castillo” en *El Grillo de Papel: Edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015, p. 15.

la revista en la historia cultural argentina y latinoamericana; en qué medida contribuyó a la constitución de un campo intelectual periodístico y cultural y en especial cómo visualizó al intelectual en el devenir histórico²³.

El propósito sustancial de la tesina de esta autora es el de dar cuenta de la manera de concebir al intelectual en las revistas desde un enfoque socio-semiótico. Define una modalidad de trabajo basada en la localización de invariantes en la superficie discursiva de los textos (escritos y visuales) que permiten reconstruir un imaginario particular (cultural, periodístico e histórico), un universo de referencias textuales y contextuales para analizar la historia y contribuir así al estudio de los medios de comunicación entendidos como *documentos* que testimonian una visión de la realidad de una época en un particular estado del campo cultural e intelectual.

A diferencia de mi tesina, la de Silvia Colodro analiza las revistas en su totalidad (contempla cuentos, notas editoriales, poemas, reportajes, críticas de cine y teatro, sección de humor, etc.) y no realiza un recorte tan específico como el aquí presentamos; el que se ciñe al contenido estrictamente literario - cuentos, poemas y editoriales- y al valor político al interior de dichas piezas textuales.

La tesina realizada en 2004 presenta un enfoque totalmente distinto que indaga las condiciones de producción y reconocimiento de la revista, la figura del lector que traza el contrato de lectura y la modalidad enunciativa que se recoge de la superficie discursiva: un instrumental teórico y conceptual que proporciona la semiótica. El punto de coincidencia que podemos encontrar es que Colodro se propone advertir la complejidad de mecanismos productores de sentido que los medios de comunicación ponen en juego y mi trabajo también busca analizar la producción social de significaciones que *El Grillo* evidencia en su literatura pero desde una perspectiva metodológica y teórica distinta. Ella se sirve de elementos como el juego tipográfico, el diseño de página, la tapa, la contratapa, la fotografía, las ilustraciones y las historietas; yo, por mi parte, del entramado

²³ Colodro, Silvia. *El Escarabajo de Oro: literatura, compromiso y polémicas intelectuales en la Argentina de los 60 y 70*, Tesina de grado, Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 4.

de significaciones, los escenarios y los sentidos que la literatura en tanto herramienta política aporta para la transformación social.

Por otra parte, también hay trabajos muy interesantes que han sido de utilidad para la confección de esta tesis, y fueron los realizados por investigadores que provienen de carreras de Letras. El leer estos textos me ayudó a posicionarme y a conocer mejor mi objeto de estudio, ya que los mismos reponen mucha información vinculada a la historia y al contexto sociopolítico de la revista literaria en cuestión.

Probablemente el libro más acabado que se publicó al respecto hasta el momento fue *Animales Fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. El mismo fue diseñado, escrito y compilado por Elisa Calabrese y Aymar de Llano en el grupo de investigación “Historia y Ficción” de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Dicho grupo estaba compuesto por las ya mencionadas y graduados adscriptos, becarios de CONICET y de la Secretaría de Ciencias e Innovación Tecnológica de la UNMdP, todos ellos Profesores, Licenciados o Magíster en Letras.

Este grupo de investigadores reunió, en un volumen editado por la Editorial Martín, en la Colección La Pecera, un conjunto de ocho trabajos críticos que estudiaron las distintas secciones de las tres revistas dirigidas por Abelardo Castillo. De este compendio de *papers* rescaté cuatro textos en particular que nutrieron mi investigación. Ellos son: “Animales fabulosos: Un proyecto cultural comprometido”, escrito por Elisa Calabrese; el artículo de Aymar de Llano “Arte, ciencia y revolución”; “El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco. Espacios de definición de lo poético”, escrito por Mariela Blanco; y por último “Poesía del observatorio. La relación arte/vida en las revistas”, escrito por Evangelina Aguilera.

Como ya mencioné en la introducción, la presente tesina tiene por objeto analizar el contenido estrictamente literario de una de las tres revistas de Abelardo Castillo. Es decir que mi corpus es más reducido que el de los autores de *Animales Fabulosos*; en esta publicación otros investigadores analizan, por ejemplo, la sección de reseñas de películas, la discusión estético-ideológica acerca del teatro, las entrevistas, las misceláneas y textos dedicados

al humor a lo largo de las tres publicaciones. Tanto el artículo de Elisa Calabrese como el de Aymar  de Llano trabajan la cuestión del *compromiso*. El de de Llano se interesa por la figuración de Latinoamérica en sus escritores e intelectuales y en los artículos de corte académico que se publicaron en las revistas (artículos sobre ling stica, crítica literaria y filosofía, por ejemplo). El de Calabrese se circunscribe en el campo de la cultura argentina procurando destacar los debates centrales de la época: como el peronismo y los intelectuales, la ligazi n literatura-política, la denuncia de toda forma de censura, la situación dictatorial y los derechos humanos²⁴.

Para mi trabajo sólo he decidido poner el foco en el contexto político y social de la época -y los debates al interior de la izquierda- a los fines de ilustrar y situar el objeto de estudio. De todas formas, estos artículos han sido de suma utilidad para fortalecer mi reflexión acerca del vínculo entre política y literatura. Además, en el texto de Calabrese, dicha investigadora dedica un apartado que sobrevuela algunos de los editoriales de las tres revistas, tema que en la presente tesina fue abordado en profundidad.

El artículo de Mariela Blanco, incurre en un análisis del espacio dedicado a la poesía en las tres revistas, se interesa más por los debates intelectuales respecto de la poesía como género; la escritora describe y amplía las nociones que los intelectuales de *El Grillo de Papel* tenían del discurso poético y el lugar cuantitativo, es decir, cuántas páginas le daban en la revista; mas no se detiene a analizar en detalle cada poema publicado. Sí hace un aporte muy valioso –que retoma de un trabajo de Elisa Calabrese realizado en 2001 y 2002- respecto de las dos vertientes poéticas dominantes en los sesenta: una, la que consideraba que había una permeabilidad del discurso poético a lo extratextual (a la “realidad”); otra, la que tomaba a la poesía como un movimiento refractario a la apertura que se condensaba hacia el lugar de la palabra²⁵. Esta información me resultó útil para circunscribir los poemas presentes en *El Grillo* a la corriente literaria que le correspondiera a cada uno, y

²⁴Calabrese, Elisa. “Animales fabulosos: Un proyecto cultural comprometido” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymar  De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006, p. 9.

²⁵ Blanco, Mariela. “El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco. Espacios de definición de lo poético” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymar  De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006, p. 50.

así poder analizar dicha postura en relación con la voluntad de compromiso que compartían todos los autores que trabajaron en esta revista cultural.

Por último, el artículo de Evangelina Aguilera también observa el lugar que ocupa la poesía en estas producciones. Ella dice que el espacio que se le concede es privilegiado y que no merma en el transcurso de las sucesivas ediciones. En una nota al pie aclara que, si bien desde la concepción sartreana –concepción que el consejo editorial de estas revistas comparte- la poesía es “un en sí” y, por lo tanto, se la excluye de la teoría del compromiso, se percibe que la presencia del material poético supera en gran medida al aparente imperio de la narrativa²⁶.

Sostiene que los poemas presentes en la revista son de muy variada índole; que existe una dominante atravesada por la noción de compromiso sartreano que incide sobre ciertos supuestos acerca de la función del creador. A su vez, Aguilera se interesa por mencionar a qué autores se les concede la “paternidad” de la concepción estética con la que la revista simpatiza, y luego busca dar cuenta del proceso en las transformaciones del género poético al interior de la revista; desde la emergencia de la llamada poesía conversacional hasta los rasgos propios del discurso contestatario. Por último, observa el tipo de relación que estas revistas establecieron entre la poesía y la historia, aunadas por el compromiso del creador.

Todos los textos de *Animales fabulosos*, como ya mencioné, analizan las tres revistas. Esto influye en el hecho de que el repaso por el contenido no pueda detenerse mucho tiempo en cada una de las obras, ya que lo que se busca es dar un paneo general, ejemplificando brevemente con algunas de las piezas literarias publicadas en las revistas.

En mi análisis, entonces, me detuve a desmenuzar el contenido de los cuentos, poemas y editoriales de *El Grillo* que albergaban en su interior un sentido intrínsecamente político. La elección de los temas de los que hablaban en sus cuentos y poemas, y los modos en los que los escritores del *El Grillo* los abordaron, daban cuenta de ese llamado compromiso con la realidad. Los

²⁶ Aguilera, Evangelina. “Poesía del observatorio. La relación arte/vida en las revistas” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymará De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006, p. 63.

autores escribían guiados “por una necesidad íntima e irrenunciable: la necesidad de belleza”. Para ellos, ésta, la auténtica, la única, es revolucionaria; la revolución no significa tal o cual partido, tal o cual forma estatal: la revolución es un apremio instintivo de transformar la vida²⁷.

²⁷ *El Grillo de Papel N°1*, Editorial, 1959.

MARCO TEÓRICO

“Toda obra de arte es siempre política. Y entendemos por política lo que ésta suponga de la concepción del hombre, la sociedad, la vida y el universo.”

El Grillo de Papel N°3, “Confusión y coincidencia”, Editorial, 1960.

*Aclaración preliminar: En este apartado que llamamos “marco teórico” no se encuentran todos los autores/as que fueron consultados para la realización de la tesina; aquí sólo mencionamos a aquellos cuyos conceptos trazaron directrices fundamentales y guiaron la investigación desde el comienzo. En los capítulos que siguen al presente apartado se encontrarán menciones y citas a teóricos como Michel Foucault, Philippe Aries, Rita Segato y demás estudiosos que, debido al grado de especialización que tenían en los temas que decidimos analizar en *El Grillo de Papel*, fueron sumamente necesarios de incluir.*

Como ya se mencionó, este trabajo indaga acerca de la potencialidad política de la literatura ejemplificada en los cuentos, poemas y editoriales de *El Grillo de Papel*. Para adentrarnos en el vínculo entre literatura y política es imposible obviar el aporte de Jacques Rancière, quien sostiene que la literatura hace política en tanto literatura. ¿Qué significa esto? Que para analizar el sentido político de la literatura no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política²⁸.

Pero para comprender cabalmente estos postulados es necesario esclarecer qué entiende Rancière por política. El autor francés dice que este concepto se suele confundir con el ejercicio del poder y la lucha por el poder, un reduccionismo que, personalmente, considero comparable con el de limitar la idea de democracia al mero ejercicio del sufragio²⁹.

²⁸ Rancière, Jacques. *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, p. 15.

²⁹ Esta noción es tomada de Rafael Roncagliolo en un artículo llamado “Comunicación y democracia en el debate internacional”, publicado en la revista *Nueva Sociedad* (1983); en él refiere que hay dos vertientes de pensamiento en lo que respecta a la relación entre democracia y comunicación: la primera vertiente es la liberal que limita a la democracia al voto censitario y toma a la política como algo meramente técnico vinculado a la administración

Para Rancière la política es la constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema³⁰. Él caracteriza a la política como la actividad de distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades; en síntesis, para Rancière, la actividad política reconfigura *el reparto de lo sensible*. Y es allí mismo en donde entra en juego la literatura, ya que ella también recorta espacios y tiempos, interviene en la relación de prácticas, en lo visible y en los modos de mostrar, sentir y pensar el mundo.

En una conferencia que este mismo autor dio en 2012 en la ciudad de Rosario, llamada *Política de la ficción*, él establece que el vínculo entre política y literatura no concierne solamente a las causas que tal o cual escritor quiere defender, ni a la manera en la que sus escritos representan los acontecimientos políticos o los conflictos sociales de su época; más bien se interesa por la relación estructural entre los modos de presentar individuos, situaciones y acontecimientos que tiene la invención literaria y aquellos que definen a una comunidad, a sujetos, situaciones o acciones, como las políticas³¹.

Esto implica abandonar por completo la idea de que la literatura de ficción sea el resultado de una mera invención imaginaria que se opone a la realidad de las acciones. Rancière destierra esta concepción y afirma que la ficción es la práctica que da sentido a las acciones articulando lo perceptible, lo decible y lo pensable. Para él, la ficción no se opone a lo real, sino que es una forma de configurar cierta realidad como real. Lo dicho se relaciona con algo que aporta la graduada Silvia Colodro en su tesina sobre *El Grillo de Papel y El escarabajo de Oro*: “entre sus metas más significativas se encontraba el análisis de la

pública. La segunda vertiente es la social que se basa en el consenso y la participación de distintos actores en el diseño y planeamiento de las políticas públicas.

³⁰ Rancière, Jacques. *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, p 15.

³¹ Rancière, Jacques. *Política de la ficción*, Conferencia en la Facultad Libre de Rosario, en el marco del Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, 2012.

relación entre ficción y realidad, que puede entenderse como eje temático que recorría la distintas secciones de ambas publicaciones³².

A su vez, Rancière define a la ficción como un entrelazamiento entre dos cuestiones, por un lado la misma opera realizando un ordenamiento de los acontecimientos a través de la jerarquización de los personajes y lo que éstos pueden o no vivir en esas ficciones; y por otro lado, la ficción es también la relación entre un mundo de referencia y mundos alternativos. En definitiva, lo que importa entonces es conocer la textura de lo real que presenta la literatura de ficción y el tipo de vida que es vivido por los personajes.

Esto se entrelaza con otro tema abordado por Rancière en su vasta obra, que es el de definir qué caracteriza a un “momento político”. Él lo define como una instancia en la que la temporalidad del consenso se interrumpe; un momento que no es sólo una división de tiempo sino que implica el desgarramiento del tejido común que se produce al cuestionar la evidencia del mundo dado.³³

A los efectos de analizar el potencial cuestionador y político de los cuentos y poemas de *El Grillo de Papel* todas estas reflexiones son de suma utilidad, ya que por más que según este enfoque la literatura siempre es política, entendemos que hay casos en los que la intencionalidad del autor está dirigida hacia un *reparto de lo sensible* más justo e igualitario, intención que, a mi entender, refuerza la idea de *compromiso* planteada por Jean-Paul Sartre.

En *Qué es la literatura* el renombrado filósofo existencialista francés instala la categoría de “escritor comprometido”. Define a éste como un escritor que no tiene modo alguno de evadirse y debe abrazarse estrechamente a su época. Dice Sartre: “no queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada. Aunque quisiéramos, no podríamos hacerlo; nadie puede hacerlo. Todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo”³⁴. Esto quiere decir que cada palabra de un escritor/a repercute, tal así como lo hacen sus silencios. Para Sartre, entonces, el compromiso es ineludible.

³² Colodro, Silvia. *El Escarabajo de Oro: literatura, compromiso y polémicas intelectuales en la Argentina de los 60 y 70*, Tesina de grado, Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 9.

³³ Rancière, Jacques. *Momentos políticos*, Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010.

³⁴ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 9.

En el capítulo “Presentación de Los Tiempos Modernos”, es decir, la presentación de la revista literaria que fundó en 1945 junto a Simone De Beauvoir y Maurice Merlau-Ponty, el autor refuerza la idea de que la literatura tiene una función social; dice que su intención es escribir para contribuir a que se produzca un cambio en la sociedad que lo rodea modificando la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo³⁵. Su revista *Les temps modernes* sentaba las bases para un verdadero ejercicio del compromiso. ¿De qué manera? Tomando posición en cada caso. Esto no implica, dice Sartre, que en la “literatura comprometida” el escritor se olvide de la literatura; por el contrario, se trata de infundirle una sangre nueva para servir a la sociedad y brindarle la literatura que le conviene y necesita.

Sartre excluye a la poesía de toda esta teoría del compromiso. Él sostiene que el escritor trabaja con significados y el poeta, con esencias; que este último, en todo caso, se encuentra del lado de la pintura, la escultura y la música³⁶. En este sentido, la poesía para Sartre no se sirve de ninguna manera de las palabras sino que *las* sirve; para él los poetas son hombres y mujeres que se niegan a utilizar el lenguaje y trabajan con la palabra en estado salvaje.

Me atreveré a disentir con Sartre en esta empresa de excluir a los poetas de la teoría del compromiso ya que, si bien comparto que la elección de las palabras en la poesía dista mucho de la que se hace al escribir en prosa, no deja de ser una escritura que, en términos de Rancière, ubica y organiza mundos posibles, plantea situaciones y personajes, jerarquías, reflexiones y visiones de mundo; a mi criterio, la poesía es una suerte de ficción aunque tenga otra estructura formal. Por todo esto creo que la poesía hace un aporte distinto al compromiso, pero lo hace al fin. Y los poemas presentes en *El Grillo de Papel* son un vivo ejemplo de esto. Más adelante lo veremos en detalle.

Como ya hemos dicho anteriormente, Abelardo Castillo y los demás autores que pertenecieron a *El Grillo* leían y admiraban a Sartre y compartían sus ideas de compromiso aunque con algunos matices. Años más tarde Castillo dirá que

³⁵ *Ibíd.*, p. 13.

³⁶ *Ibíd.*, p. 52.

él prefería hablar de literatura como *testimonio*³⁷, y que en todo caso es el escritor el que se compromete, y no su obra, ya que cada uno escribe sobre lo que puede. Esto quiere decir que si un escritor pretende escribir sobre algo que no domina o que le es completamente ajeno, pero elige hablar de ese tema sólo por “estar comprometido”, es muy difícil que eso finalmente se convierta en buena literatura. Para él el tema elige al autor y no al revés.

La postura de los escritores de *El Grillo* queda muy clara en todos sus editoriales; este es el espacio en el que contundentemente ellos manifiestan un compromiso –utilizan esa misma palabra– con el arte y la buena calidad de la literatura. Se definen como guiados por el impulso de transformar el mundo en un lugar más bello. En su primer editorial de octubre de 1959 enuncian que no quieren que escribir sea un acto desvinculado del proceso histórico, una actividad reaccionaria. Para ellos es un modo de vida, una forma de “caminar prójimos”, una forma de compromiso. Y no se trata de un compromiso a medias o un compromiso de partido, de secta o de club retórico. Ellos dicen: “el escritor, para esclarecer una posición ante la vida, no necesita recurrir a la efusión panfletaria o al deliberado puntillismo académico. Un cuento, un poema o un drama pueden llegar a ser tan contundentes como aquéllos. Y mucho menos áridos³⁸.

Esta idea de política que hasta ahora establecimos se vincula también con la que Sergio Caletti presenta en su artículo “Siete tesis sobre comunicación y política”. Él propone pensar a la política en el territorio de los sujetos, y no de las ingenierías y las instituciones³⁹. En esta publicación nos invita a repensar la categoría de sujeto para restituir el lugar desde el cual otros procesos puedan construirse y pensarse, ya que considera que la política no existe sin sujetos.

Es interesante, y útil para esta tesina, la relación que Caletti plantea entre comunicación y política desde una perspectiva basada en la subjetividad: para él el sujeto de la política y el sujeto de la comunicación son el mismo. Esto se

³⁷ “La literatura como fundamento. Entrevista a Abelardo Castillo” en *El Grillo de Papel: Edición fascimular*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

³⁸ *El Grillo de Papel N°1*, Editorial, 1959.

³⁹ Caletti, Sergio, “Siete tesis sobre comunicación y política”, en *Diálogos de la Comunicación N° 63*. FELAFACS, Lima, 2001, pp. 42-49.

debe a que la comunicación constituye, a su criterio, la condición de posibilidad de la política en un doble sentido: en primer término, porque supone una relación entre los hombres que se da por la puesta en común de significaciones socialmente reconocibles -a través de la palabra y la acción-; y en segundo término, porque es precisamente la comunicación una puesta en común de significaciones socialmente reconocibles que habilita a lo común como horizonte que puede serle dado a las aspiraciones que laten en cualquier juego de intervenciones múltiples de lo que solemos llamar política⁴⁰.

Entonces: ¿de qué manera se relaciona este andamiaje conceptual con la producción literaria de *El Grillo de Papel*? De la siguiente forma.

Para empezar, como dice Sergio Caletti en “Subjetividad, política y ciencias humanas. Una aproximación”, las teorías del sujeto nos aproximan a la posibilidad de pensar los modos en los que, amén de reproducir la vida y sus formas sociales, los hombres ponen en juego la posibilidad de intervenir creadoramente (*poiéticamente*, diría Castoriadis), esto es, quebrando lo ya dado, e invitando a concebir el proceso como indeterminado y contingente⁴¹. Una revista literaria de las características de *El Grillo* constituye un ejemplo de sujeto político colectivo que, en términos de Caletti, es por excelencia un sujeto de iniciativa, de diferenciación radical, el sujeto de un “siempre comienzo” que no puede sino contraponerse a lo ya dado para emprender el camino hacia un horizonte distinto. Es, como diría Rancière un sujeto que, por definición, disiente.

Por otra parte, Caletti dice que la política debe desenvolverse necesariamente en el espacio de lo público, entendiendo a “lo público” de manera más amplia y no sólo como un régimen de visibilidad sino también como un espacio de desarrollo de las relaciones sociales. En sus palabras: “la esfera de lo público articula por excelencia la relación entre política y cultura⁴²”.

⁴⁰ Caletti, Sergio, “Siete tesis sobre comunicación y política”, en *Diálogos de la Comunicación* N° 63, FELAFACS, Lima, 2001, pp. 44-45.

⁴¹ Caletti, S. “Aproximación a un campo de problemas sobre el sujeto y la política”, en *Sujeto, política, psicoanálisis: discusiones althusserianas con Lacan, Foucault, Laclau, Butler y Žižek*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2011, p. 41.

⁴² Caletti, Sergio, “Siete tesis sobre comunicación y política”, en *Diálogos de la Comunicación* N° 63, FELAFACS, Lima, 2001, p. 47.

En conclusión, el andamiaje teórico que Rancière enarbola a partir del vínculo política/literatura sumado a la definición que el mismo autor aporta sobre qué constituye a un momento político, la teoría del compromiso que instala Sartre y la teoría del sujeto que Caletti insiste en profundizar dentro del campo de las ciencias sociales, nos sirven para entender que *El Grillo de Papel* fue una revista, una publicación; es decir, el resultado del acto de publicar, de hacer público un conjunto de ideas políticas a través de la literatura; entendiendo a esta última como una forma de organización y reparto de las posibilidades que existen de lo sensible, con intención de transformar el mundo en la época que a estos escritores les tocó vivir.

CAPÍTULO 1

El “editorial-manifiesto”: un subgénero que dialoga con su tiempo

En este capítulo se analizarán extractos de todos los editoriales publicados en la revista *El Grillo de Papel*. Para emprender dicho análisis, partimos de la base de considerar al editorial como un género discursivo –es decir, como un tipo relativamente estable de enunciado, según la tradicional definición de Bajtín⁴³– muy singular con características propias y reconocibles. A su vez, esta decisión teórica va acompañada de entender que los editoriales operan como *manifiestos* y por lo tanto debemos profundizar acerca de este último concepto que ilustra una parte muy importante de la revista literaria que nos convoca.

Carlos Mangone y Jorge Warley definen a los editoriales de las revistas circunscriptas dentro de lo que se llamó “el discurso utópico de los sesenta”, como una práctica institucionalizada de toda publicación “subterránea” o alternativa. Ambos utilizan el término en tándem “editorial-manifiesto” y lo describen como un subgénero que está determinado por las condiciones de su producción: extensión breve, registro periodístico y mayor hincapié en la circunstancia histórica presente⁴⁴.

Estos autores dicen que la década del sesenta fue una época pródiga en la producción de textos de este estilo que iban acompañados de una actitud de los intelectuales que buscaba reformular el horizonte utópico de la sociedad. Sostienen que hay tres acontecimientos puntuales que en esa época influyeron en el desarrollo de este género discursivo y ellos son: el proceso de descolonización iniciado después de la Segunda Guerra Mundial, la revolución cubana y las movilizaciones estudiantiles y obreras que sacuden a Europa occidental en 1968 e instalaron una nueva forma de hacer públicos un pensamiento o programa (1994: 49). Todos estos hechos aparecen mencionados en *El Grillo* en distintas secciones y por supuesto también en sus

⁴³ Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982.

⁴⁴ Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1994, p. 52.

editoriales; por ejemplo, en el Editorial N°3, correspondiente al ejemplar N° 4, la decisión tomada es la de comprometerse con un tema coyuntural: la rebelión africana. En un breve texto dedican palabras para pronunciarse en contra de los nacionalismos nazi-facistas y de las Corporaciones de Contratación Indígena que reclutaban mano de obra y carne de explotación. En él dicen:

“...lo sustancial es la explotación del hombre por los mercaderes del hombre. Lo sustancial es la estúpida permanencia de una sociedad de poderío y de codicia con valores arrancados de la animalidad más consciente: la de preservar una cómoda injusticia, una denigrante subvaloración de la dignidad humana”.

(El Grillo de Papel N°4, “África y rebelión”, Editorial, 1960)

En la presentación de su libro, Mangone y Warley dicen que el manifiesto es literatura de combate. Lo definen como la emergencia de una vanguardia política, artística y social. Se trata de un género que cuando aparenta enunciar, denuncia; que es literatura en tanto supone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados y es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública⁴⁵.

Algo que ya hemos mencionado anteriormente es que el editorial-manifiesto hace un gran hincapié en la situación histórica presente. Y esto es porque, como dicen Mangone y Warley, los manifiestos se producen por las urgencias de la lucha pública. El editorial N°1 del primer número de *El Grillo de Papel* da cuenta de manera explícita esta cualidad cuando los integrantes de la dirección de la revista pronuncian:

“Comprendemos que frente a ciertos hechos concretos –la falta de libertad de prensa en nuestro país,

⁴⁵ Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1994, p. 9.

por ejemplo- el repudio inmediato no tiene tiempo de transformarse en materia artística. No. No esperaremos a que se nos ocurra una hermosa novela para contarlo. Seremos una revista de creación, pero sin soslayar, llegado el caso, nuestra responsabilidad crítica.”

(El Grillo de Papel N°1, Editorial, 1959)

Esta postura va de la mano de la que Jean-Paul Sartre expresa en *Qué es la literatura* cuando dice que no se trata de saber si el escritor va a crear un movimiento literario en “ismo”, sino de comprometerse *en el presente*, de querer cada día un porvenir inmediato⁴⁶.

Si hay un espacio de la revista en el que podemos evidenciar el compromiso sartreano explícitamente es en todos sus editoriales. Los escritores de *El Grillo* toman una actitud firme y clara respecto del rol que debe ocupar cada hombre y cada mujer; y ellos, en tanto escritores, deben comprometerse con su tiempo utilizando a la literatura como un modo de vida, como una manera de caminar prójimos⁴⁷. Sartre pretendía que la literatura no perdiera su función social y en el primer editorial de *El Grillo* queda claro que sus autores conciben al arte como una herramienta para transformar la realidad y unirse a la lucha revolucionaria. Ellos dicen que no quieren que escribir sea un acto desvinculado del proceso histórico.

En el editorial N°4, publicado en el ejemplar N°5, Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman vuelven a evocar la coyuntura. En esta pieza de texto llamada “La ley de las vísceras” se refieren a la Operación Garibaldi ocurrida en mayo de 1960, es decir, al secuestro del ex jefe nazi Adolf Eichmann por parte del servicio de inteligencia israelí, el Mossad. Después de los juicios de Nuremberg, el ex criminal de guerra alemán logró cambiar su identidad e instalarse en nuestro país.

Lo que Castillo y Liberman afirman en este editorial es su clara posición de repudio al gobierno nacional, a cargo del radical Arturo Frondizi, quien se

⁴⁶Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 43.

⁴⁷ *El Grillo de Papel N°1*, Editorial, 1959.

pronunció en contra del operativo de inteligencia que secuestró a Eichmann porque lo consideró un atentado contra la soberanía nacional. Ante esta actitud del Presidente de la Nación los fundadores de *El Grillo* manifiestan que no tiene sentido hablar de “soberanía” en un país en el cual se esconde a asesinos y delincuentes. Expresan que les repugna que se defiendan jurídicamente a un “perro carnicero” y con toda crudeza demuestran también su desagrado hacia los periódicos y a los intelectuales y escritores contemporáneos que optaban por un racionalismo frívolo y distante al referirse al tema.

Como ya hemos dicho en la introducción de este trabajo, los textos de *El Grillo de Papel* son un “golpe directo a la mandíbula⁴⁸” y en este editorial se evidencia esa visceralidad, ese sentir tan definido y claro en pos de las libertades humanas y la justicia social.

El título “La ley de las vísceras” de este editorial tiene resonancia en una frase de Victoria Ocampo: “sólo se puede reaccionar con el estómago”⁴⁹. Ellos la retoman para reforzar la idea de que el holocausto ha sido tan brutal e incomprensible que no hay otra forma de responderle a aquellos que quieran defender o proteger a quienes ejecutaron una de las matanzas más brutales de nuestra historia.

Queda evidenciado que los escritores de esta revista literaria optan siempre por ponerse del lado del oprimido y lo hacen con convicción. Sin titubeos. Este editorial es otro ejemplo de cómo el manifiesto necesariamente debe dialogar con su tiempo; es el momento en el que la revista habla en primera persona pero no en abstracto sino en concreto. Y se refiere acerca de los hechos que acontecían a principios de la década y que enojaban a estos jóvenes idealistas.

Otra característica que señalan Mangone y Warley respecto de los manifiestos es que éstos trabajan en la zona de la arenga, que cohesiona al grupo ya convencido de la necesidad de la empresa⁵⁰. ¿A través de qué mecanismos realizaban esto en *El Grillo de Papel*? Consideramos que mediante la

⁴⁸ Lafleur, Provenzano, Alonso, “Los últimos años (1951-1967)” en *Las revistas literarias argentinas* (1893-1967), Ediciones el 8vo loco, Buenos Aires, 2006.

⁴⁹Ocampo, Victoria. “Impresiones de Nuremberg”, en *La viajera y sus sombras, Crónica de un aprendizaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

⁵⁰ Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1994, p. 50.

instauración de un *nosotros* (en oposición a un *ellos*) que busca hacer un planteamiento de la igualdad se produce un *proceso de subjetivación*⁵¹, en términos de Rancière, que da lugar a la formación de un “uno” que no es un “yo” sino la relación de un “yo” con un “otro”.

Tanto en el editorial N°1 como en el N°2 los autores dejan muy en claro qué no son y contra quiénes combaten. Se definen por fuera de la élite arte-purista y dicen que no son una fría aristocracia meramente retórica. En el Editorial N°2, publicado en abril de 1960, encontramos una respuesta contundente al director de la revista *Gaceta Literaria* a la cual pertenecieron Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman antes de crear *El Grillo*. Al parecer, Pedro Orgambide, director de *Gaceta*, publicó una dura crítica a los jóvenes de izquierda que estaban llevando a cabo otras publicaciones. En su número 19, Orgambide no los menciona por su nombre pero hace alusiones que finalmente, tanto Castillo como Liberman, toman como propias y deciden contestar con vehemencia.

El director de *Gaceta* los tilda de irresponsables e intuitivos de la izquierda, que desprecian la política de la cultura, que pecan de irracionales y critican la ortodoxia del Partido Comunista desde una ignorancia pueril. Es por eso que los directores de *El Grillo* utilizan el espacio del editorial para responder una a una las injurias y acusaciones proferidas.

Este editorial es particular ya que incurre en una suerte de intercambio epistolar como estrategia para hacer nuevamente una declaración de principios y afirmar su cosmovisión del mundo, la política y el arte. Justifican con estoicismo que no necesitan caer en lo panfletario, en sus palabras: “renegamos de las pseudo-sociologías, las efusiones panfletarias y el bizantinismo académico”.

Se reconocen socialistas pero ante todo, libres, ya que se rehúsan a acatar normas dictadas por funcionarios. Dejan muy en claro esto cuando dicen:

⁵¹ Este concepto complejo no será abordado con mayor profundidad en esta tesina. Su mención en este apartado es útil a los efectos de afirmar la idea de que *El Grillo de Papel*, en tanto sujeto político colectivo, incurre en un proceso de afirmación de una identidad y al mismo tiempo de rechazo de una identidad dada por otro, es decir, un proceso de subjetivación política. Fuente: Rancière, J. *Política, identificación y subjetivación*, La Fabrique, Paris, 1998.

“No somos ni virtuosos ni indignados discípulos de la verdad absoluta, no estamos encaramados sobre ella, hablando de arriba a abajo; pero tampoco queremos delegar en nadie nuestro derecho a la reflexión y a la crítica.”

*(El Grillo de Papel N°3, “Confusión y coincidencia”,
Editorial, 1960)*

Finalmente, en un acto de madurez intelectual, concluyen el editorial invitando a Pedro Orgambide a luchar por sus coincidencias, lo cual les parece mucho más constructivo que agriar discrepancias.

Todos estos ejemplos extraídos de los editoriales de *El Grillo* se condicen con la teoría del manifiesto que enarbola el ensayista Rafael Cippolini en su libro *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Si bien este autor se enfoca en analizar los discursos de artistas visuales y pintores, al inicio de su obra traza un recorrido para comprender las implicancias del manifiesto y los efectos que este género produjo y produce. Cippolini comienza su libro diciendo que los manifiestos sostienen y socavan, admiten y destruyen la posibilidad de un canon⁵². Con un profundo contenido político, estos textos se alzan con una voz estratégica ante la fuerte imposición de un canon y su objetivo es el de provocar un orden que sea disímil al reinante.

Otra noción interesante que agrega Cippolini es que quienes firman un manifiesto admiten tener un origen que los antecede. Es decir, que los artistas que participan en estas producciones textuales reconocen que son un peldaño de un movimiento que siempre está en evolución.

Según este ensayista, en el manifiesto la escritura del artista tiene la finalidad de provocar (al discurso de arte vigente, a las formas presentes de promoción y legitimación) y centra su objeto en la construcción del enemigo. Dice Cippolini: “es muy común que un manifiesto ataque la conformidad de un gusto

⁵² Rafael Cippolini define al “canon” como un sistema de jerarquías mediante distintos mecanismos de legitimación cuya forma y articulación se renueva y redefine constantemente.

establecido para generar un descontento que obligue a reformular las leyes de aceptación de una estética determinada⁵³.

En el último editorial de *El Grillo* los autores refuerzan la idea de desherencia y desidentificación con otros escritores que, en apariencia, pertenecerían al colectivo que a ellos los involucraba. El siguiente ejemplo ilustra la construcción del enemigo que plantea Cippolini:

“Dicen que hay otra forma de compromiso. Durante un año la hemos repetido hasta el cansancio: hay un compromiso con el Arte, un pacto. Sí, un pacto. Un pacto que no han comprendido ciertos escritores que, exhibiendo una pretendida actitud revolucionaria, quieren justificar, con estrépito, una obra mediocre.”

(El Grillo de Papel N°6, “Aniversario”, Editorial, 1960)

Se trata de un enemigo abstracto que a veces es expresado en términos más generales y otras veces, cuando se hace alusión a la coyuntura, es individualizado con nombre y apellido. Sea cual fuere el caso, el manifiesto siempre busca sentar una posición y muchas veces a través del escándalo.

Cippolini dice también que el manifiesto actúa sobre lo real a la vez que se convierte en una herramienta de exploración analítica de esa misma realidad. Es por esto que los autores de *El Grillo* expresan en su último editorial –N°5 publicado en octubre de 1960- que los artistas tienen la necesidad impostergable de asumirse en la Historia como seres totales y políticos: comprometidos o cómplices, pero en ningún caso ajenos al mundo en que viven. Y ellos encaran el compromiso con esa realidad con el fin de modificarla; al escribir literatura responden al apremio vital y revolucionario de transformar la vida. Una cita que refuerza esta idea en el último editorial “Aniversario” es la siguiente:

⁵³ Cippolini, Rafael. “Hacia una teoría del manifiesto” en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011, p. 17.

“Cuando la necesidad de transformar el mundo no nace de la urgencia de transformarlo en bello, el acto de optar se frustra y es gratuito, o bien se dogmatiza y es deleznable. Sólo con tales características el compromiso con el arte puede ser crítico, creador, auténtico y fecundo.”

(*El Grillo de Papel* N°6, “Aniversario”, Editorial, 1960)

En cuanto a la constitución del manifiesto, Cippolini nos brinda una sumatoria de elementos que parecieran confirmar todo esto que venimos diciendo desde el comienzo. Los rasgos que él enumera son: la utilización de la primera persona plural, la voluntad de generar aliados para una causa, su exhaustividad persuasiva y el cuestionamiento de un estatuto tomado como regulador de causas y efectos. Él dice que la causa determinante del manifiesto es la transformación social, la diatriba del artista en el cuestionamiento de distintos factores de malestar colectivo⁵⁴.

De esta manera podemos llegar a la conclusión, y así coincidir plenamente con Cippolini, que el manifiesto es una obra en sí misma; y como él dice, dicha obra hace posible descubrir e inventar nuevas necesidades: la idea de hombre, la definición de éste como sujeto que se libera de la sumisión de ser un mero factor de obediencia a un régimen anterior.

Existen otras posiciones más críticas respecto de los manifiestos, como la que sustenta el filósofo Gilles Deleuze en *Dialogues con Claire Parnet*. Él dice que el manifiesto, como artilugio, nunca es del todo plural y que siempre se cierra sobre una subjetividad que las políticas culturales y sus contextos abonan⁵⁵. Cippolini se sirve de esta crítica de Deleuze para decir que coincide en que

⁵⁴ Cippolini, Rafael. “Hacia una teoría del manifiesto” en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011, p. 29.

⁵⁵ Deleuze, Gilles. *Dialogues con Claire Parnet*, Flammarion, 1977.

para revolucionar las formas de enunciación, simultáneamente deben transformarse las relaciones problemáticas de las distintas subjetividades⁵⁶.

En esta tesina compartimos el aporte de Deleuze y su crítica al discurso utópico de los artistas que presuponen que la obra debe encontrar su finalidad en sí misma, pero también nos aventuramos a atender a los *procesos de subjetivación* que están en marcha en las relaciones sociales y las relaciones de poder. Esto implica contemplar atentamente las condiciones exteriores por las cuales un ser “llega a ser otro de lo que es”, pero que puede reconocerse como inmerso en un movimiento que tiene que ver singularmente con el “quien” que es, en términos de Hannah Arendt. Lo que esta filósofa alemana dice a propósito de la *subjetivación* es que lo que uno es por nacimiento o pertenencia socio-histórica no decide de antemano quién se descubre ser en un determinado proceso de subjetivación política. Ella aclara que esto no significa que en la desherencia de dicho proceso el ser que adviene no tenga relación con lo que él es; hay también una adherencia a un tejido familiar y social⁵⁷.

Para concluir este apartado retomamos una idea de Cippolini que sirve para reforzar la noción de política que en esta tesina queremos asentar; y es que el arte genera sus propias políticas en tanto indaga la novedad de otras necesidades. Es entonces, a través del planteo de nuevas necesidades mediante procesos de emancipación en la búsqueda de la igualdad, como diría Rancière, que el arte en general y la literatura en particular pueden producir verdaderos cambios en la sociedad.

⁵⁶ Cippolini, Rafael. “Hacia una teoría del manifiesto” en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011, p. 52.

⁵⁷ Estas nociones fueron tomadas del artículo “De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze”, escrito por Etienne Tassin en 2012.

CAPÍTULO 2

Niñez y familia en El Grillo de Papel

“Sólo el niño es capaz de revelarnos los secretos de la vida espiritual del hombre.”

María Montessori

Los cuentos

En el libro *Familias Póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, escrito por el comunicador social, Marcos Zangrandi, se analizan los textos de tres escritores argentinos: Manuel Mujica Lainez, Beatriz Guido y David Viñas en el período 1953-1963. Zangrandi afirma que en la abundante producción narrativa de esta época se reiteran las figuras de un enclave doméstico trastornado y dividido; una disposición paterna progresivamente obsoleta; una estructura tradicional amenazada por transformaciones externas que la familia no puede contener; nuevas modernidades aglutinantes que suspenden la sucesión paterna y casas decadentes amenazadas por la demolición⁵⁸. A su entender, la familia era una zona particularmente tensa que se había convertido en uno de los espacios principales de litigio para la literatura de entonces y, por lo tanto, esta decisión ponía de manifiesto la idea de una “reconstrucción” social y política desde las bases.

En este apartado analizaremos la representación de familia vinculada a la idea de niñez presente en *El Grillo de Papel*, ya que es un tema que aparece recurrentemente en la mayoría de los cuentos y poemas. Veremos cómo las obras publicadas en la revista evidencian la construcción que la literatura, en tanto herramienta política, hace de mundos comunes poblados de personajes, jerarquías y encadenamientos de acontecimientos; todo esto en pos de realizar

⁵⁸ Zangrandi, Marcos. *Familias Póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Editorial Godot, Buenos Aires, 2016, p. 6.

una crítica social y dar cuenta del compromiso político que los autores tenían con su tiempo.

Enrique Pichon Rivière define a la familia como “una estructura social básica que se configura por el interjuego de roles diferenciados (padre, madre, hijo), el cual constituye el modelo natural de interacción grupal⁵⁹”. Dentro de las funciones familiares, José Bleger⁶⁰ sostiene que la función constitucional de la familia es servir de reservorio, control y seguridad para la satisfacción de la parte más inmadura o primitiva y narcisista de la personalidad (entiéndase esta parte inmadura como *lo infantil*). De todo esto se infiere que el objetivo primordial de la familia debe ser, según Raquel Soifer⁶¹, la defensa de la vida.

Dice Philippe Ariès⁶² que la actitud de los adultos frente a los niños ha cambiado mucho en el curso de la historia y sigue cambiando en la actualidad, pero que sin embargo esos cambios han sido tan lentos que nuestros contemporáneos no se han dado cuenta de ellos. Este historiador francés establece que la sensibilidad hacia la infancia ha tenido una gestación larga y gradual, que ha surgido lentamente en la segunda parte de la Edad Media, a partir de los siglos XII y XIII, y que se ha impuesto desde el siglo XIV progresivamente.

En la Antigua Roma y hasta fines del siglo XIII, en el arte no aparecían niños caracterizados por una expresión particular, sino hombres de tamaño reducido. Dice Ariès que la reticencia a aceptar la morfología infantil se encuentra en la mayoría de las civilizaciones arcaicas. Ocurría que a los niños recién nacidos se los posaba en el suelo y el padre era quien reconocía al hijo al levantarlo en brazos, “elevándolo” (la elevación física se correspondía con la metáfora de la crianza). Si el padre no “elevaba” al niño, éste era abandonado.

⁵⁹ Pichon-Rivière, Enrique. *Del Psicoanálisis a la Psicología Social*, Ed. Galerna, Buenos Aires, 1970.

⁶⁰ Bleger, José. *Psicohigiene y Psicología Institucional*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1966.

⁶¹ Soifer, Raquel. *Psicodinamismos de la familia con niños. Terapia familia con técnica de juego*, Ed. Kapeluz, Buenos Aires, 1980.

⁶² Ariès, Philippe, “La infancia” en *Revista de educación*, nº 281, (v.o. Enciclopedia Einaudi, vol. VI Disponible online), 1979, p. 5-17

Ariès se pregunta si es posible interpretar aquel gesto como una especie de procedimiento de adopción, según el cual no se aceptaba que el niño tuviera un crecimiento natural, independiente de la voluntad consciente de los padres. El reconocimiento del niño se le otorgaba mediante la decisión reflexiva del padre y la vida le era dada dos veces: la primera, cuando salía del vientre de la madre, y la segunda, cuando el padre “lo elevaba”.

Pero para llegar a la noción occidental de familia que hoy tenemos, dice Ariès, es necesario añadirle la indisolubilidad del matrimonio y la pareja monogámica que se impuso bajo el influjo de la Iglesia. En sus palabras: “la indisolubilidad consagraba una evolución antigua, precristiana del matrimonio en el sentido del reforzamiento de los elementos biológicos y naturales. En esas condiciones la procreación ya no estaba separada de la sexualidad como en los antiguos tiempos romanos: el coito se había convertido en acto de placer pero también de fecundación”⁶³. Esto es relevante ya que la valorización de la fecundidad tendrá un rol de importancia en la cultura occidental y sentará las bases a futuro de la función que desempeñará el niño. Ariès cuenta que este culto a la fecundidad se explicaba fácilmente en un mundo lleno de incertidumbre y aún poco poblado, y también en el desarrollo de la educación, a la manera griega, de la escuela.

Luego de un largo recorrido historiográfico, Ariès llega al concepto de que la sensibilidad hacia la infancia, sus particularidades, su importancia en el pensamiento y en los afectos de los adultos, está ligada a una teoría de la educación y al desarrollo de las estructuras educativas⁶⁴ (1979: 10). Durante mucho tiempo la infancia no fue reconocida ni valorada; ya la etimología de la palabra nos habla de cierto lugar de ocultamiento y menosprecio: la palabra infancia proviene del latín “infantia”, “in”, como negación, y “for”, hablar. En síntesis: “el que no habla”. Para los antiguos romanos el sentido de que no podían hablar no era literal, sino que no podían expresarse jurídicamente, debiendo hacerlo por ellos quien ejercía la patria potestad (el pater) o su tutor si

⁶³ Ariès, Philippe, “La infancia” en *Revista de educación*, nº 281, (v.o. Enciclopedia Einaudi, vol. VI Disponible online), 1979, p.3.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 10.

carecían de pater⁶⁵. Será luego, a partir del siglo XII en la época en la que la cultura escrita, y por consiguiente la escuela, reconquista sus derechos, que el término empieza a cobrar otros sentidos.

Es recién a mediados del siglo XVII que surge otro tipo de sensibilidad hacia la infancia, un sentimiento bifronte, dice Ariès: por un lado, solicitud y ternura, y por el otro, también solicitud pero con severidad: educación. Este aporte que hace Ariès es muy importante para analizar los cuentos y poemas de *El Grillo de Papel* ya que el infante que representan estas ficciones es un niño oprimido, principalmente por sus padres, pero con una incontenible fuerza, inocencia, valentía y creatividad. La mayoría de los personajes son niños sufrientes y solitarios, que casi siempre resuelven sus angustias en el fuero íntimo a menos que exista un agente redentor -que suele ser siempre algún miembro externo a la familia de origen: un tío, un amigo, un juguete o un juego que se inventan para atravesar el dolor-. El cuento “La puerta azul” de Oscar A. Castelo, publicado en el ejemplar N° 5 en agosto de 1960, relata la historia de una niña, Daniela, que sólo es feliz cuando la visita su tío Alejandro. Siempre se la ve sola, cruzando los pasillos de una gran casa. Es descrita como una chica aislada y silenciosa. La acción de la historia transcurre en los encuentros con este tío que pintaba cuadros y compartía su pasión por el arte con su sobrina. Él es su maestro -constantemente le enseña cosas- y también es su amigo: simboliza una figura amorosa con la que la niña se siente a gusto:

“La casa es demasiado grande para ella. Sólo se anima cuando llega el tío Alejandro con sus valijas, cuadros, pomos y etiquetas coloridas de signos que ella no entiende bien hasta que él se los explica”

(“La puerta azul”, El Grillo de Papel N°5, 1960)

⁶⁵Concepto de infancia en *Deconceptos.com*, <https://deconceptos.com/ciencias-naturales/infancia> (URL), 2019.

“Únicamente en esos momentos se la ve sonreír, mientras él unta de colores una paleta de vidrio, canturreando extrañas tonadas que después traduce”

(“La puerta azul”, El Grillo de Papel N°5, 1960)

Los padres aparecen pocas veces en el relato, sólo al final, cuando le dicen que el tío Alejandro se fue y no volverá más; nadie le dice la verdad (inferimos que el tío ha muerto) y esta es otra muestra del lugar que se les da a los niños en estas ficciones. Evidentemente, el tío Alejandro sí tomaba en cuenta a su sobrina y por eso ella lo quería tanto. Hay un claro contraste entre este vínculo y la relación con los padres.

Un diagnóstico que puede hacerse al leer estos cuentos es que hay represión y se vive al interior del hogar, pero ésta también traspasa los límites de lo privado y se transforma en un comportamiento colectivo: hay intolerancia y violencia en el barrio, en el colegio y en los trabajos. Uno puede percibir un clima de malestar que no termina por resolverse nunca en favor del niño; la gran mayoría de estos cuentos tiene desenlaces tristes o melancólicos, con sabor a injusticia. A medida que vamos leyéndolos y descubrimos que el personaje principal es un niño o niña sabemos que algo malo va a ocurrirle, que su ternura le será arrebatada por la crueldad de la vida y en especial por los adultos que lo rodean.

La opresión de estos niños parece verse continuada en aquellos adultos a los que se les dedica gran parte de los poemas presentes en *El Grillo de Papel*, aquellos rotulados: “Poemas para los que alguna vez fueron niños”. Hay aquí una contradicción: se evoca a la niñez como un paraíso perdido al que habría que volver siempre para retomar la ilusión, pero a la vez, en los cuentos de todos los números, la niñez no resulta un lugar cómodo y agradable de transitar, por el contrario: todas las historias se enmarcan en un contexto de mucha hostilidad, represión sexual, violencia física y verbal, prohibición y autoritarismo. Los personajes niños cuentan con su dosis intrínseca de frescura, creatividad e inocencia y son los verdaderos héroes de las historias, no sin pasar antes por situaciones de extremo sufrimiento y dolor. Esta ambigüedad que detectamos se relaciona con aquello que Ariès postula: toda

la historia de la infancia, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, está constituida por una diversa dosificación de ternura y severidad⁶⁶.

Uno de los cuentos que mejor representa la idea de severidad en la revista es “Niño Alfonso”, escrito por María Mombru y publicado en diciembre de 1959 en el N°2. El mismo cuenta la historia de Alfonso, un niño de clase alta cuya madre es una artista famosa que nunca está presente. Él vive en una casa grande y lujosa y es cuidado por sus empleadas. Desde el comienzo del relato se percibe una atmósfera opresiva en la que el niño se encuentra encerrado sin poder salir a jugar ya que Juana, su cuidadora, es muy estricta y lo vigila constantemente. La descripción del carácter de Alfonso no se condice con la de un pequeño enérgico y feliz sino que se lo pinta como alguien que “se echa a llorar sobre la alfombra gruesa y mullida” pero que tiene un gran deseo de aprender a reírse a gritos. Él intenta escapar ya que ve a un amigo, Roberto, que lo espera en la vereda con su guitarra para ir bailar y cantar con la murga de la calle. En el momento que cruza el jardín, Juana lo divisa desde una habitación y lo llama a los gritos. La figura del adulto de este cuento es totalmente negativa: son personas que recurren a la violencia física y psicológica para educar a los niños. Juana, a su vez, representa tanto a la madre como al padre ausentes y tiene una actitud desalmada que hace sufrir al menor. El diálogo que tienen en la escena en la que lo encuentra hablando con Roberto ilustra bien esta idea:

*“¡Niño Alfonso! ¿No comprende que no puede escaparse así?
Hace horas que lo busco, y para venir a esto tan sucio –y
empujó con asco a Roberto-; no se sabe si es una camiseta o
un trapo de piso... ¡roñoso!”*

(“Niño Alfonso”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

A continuación, Juana le agarra el brazo a Alfonso como “con un garfio” y el niño tiembla porque “sabía que cuando se cerrara la puerta iban a suceder

⁶⁶ Ariès, Philippe, “La infancia” en *Revista de educación*, n° 281, (v.o. Enciclopedia Einaudi, vol. VI Disponible online), 1979, p. 14.

cosas horribles, cosas que no podía imaginar”. Este relato estremecedor da cuenta de una mirada sobre la niñez muy particular: la misma representa un territorio en el que el menor no es respetado y se lo manipula con autoritarismo. En la casa hay otras empleadas más benévolas pero la que tiene el poder sobre el niño es Juana, un ser violento que hasta tiene la potestad de hurgar en la intimidad de Alfonso y destruir sus cosas:

“Era la hora en la que Juana acomodaba su cuarto y revisaba con minuciosa parsimonia todos sus escondites. Estaría tan ocupada con su tarea de destrucción que era muy difícil que reparara en la fuga”

(“Niño Alfonso”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

La médica psicoanalista argentina, Raquel Soifer dice que, en lo que respecta a la enseñanza de los niños y su aprendizaje, es preciso diferenciar entre autoridad y autoritarismo. El autoritarismo es la pretensión de imponer una fantasía propia (preconcepto o prejuicio), que representa un daño o peligro para la vida física o mental de aquel a quien le está destinada (1980: 13). Esto quiere decir que en defensa de una supuesta protección del infante, se recurre al maltrato y a la imposición de normas arbitrarias y represivas. Tal como lo hace Juana con Niño Alfonso.

En la historia existe otra empleada, Rosa, que lo trata bien y tiene un gesto amoroso y maternal cuando el Niño Alfonso se enferma. Él encuentra en ella un alivio dentro de la situación de encierro y opresión que vive gracias a Juana. Tanto Rosa como Roberto, su amigo de la calle, representan en este cuento la razón de felicidad de Alfonso; ambos personajes son el motivo por la cual el niño recobra sus ganas de vivir y supera la tristeza que le genera la soledad a causa del abandono de sus padres y del abuso de poder que ejerce Juana sobre él:

“Alfonso tenía ganas de cantar. No estaba solo, tenía dos amigos; era tan rico que su riqueza lo extasiaba. Dos amigos con “r” -¡qué hermosa letra!- Roberto y Rosa, y eran ambos morenos y tranquilos”.

(“Niño Alfonso”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

A lo largo del cuento encontramos sobradas demostraciones de violencia y crueldad hacia el niño. Esta desigualdad de poder encuentra su punto cúlmine al final de la historia, en el cual se infiere que Juana (o algún otro adulto) golpea a Alfonso hasta matarlo. La narración del hecho no es explícita pero la sugerencia del infanticidio es casi obvia. Luego de finalmente ceder ante el pedido de Alfonso, Juana acepta llevarlo a la murga, situación en la que el niño se enamora perdidamente de una nena de rulos con la cual no logra entablar una conversación. Hay en este momento un indicio de lo que más adelante va a ocurrir: la muerte del personaje.

“Una oleada de gente lo empujó, lo aplastó, lo separó y se enfrentó con una muerte descarnada y trágica que le hacía muecas. Niño Alfonso se asustó y corrió hacia Juana que conversaba con un hombre que él no conocía; la muerte desapareció en el tumulto”.

(“Niño Alfonso”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

La muerte con la que Alfonso se cruza no es más que otra persona disfrazada en el contexto de carnaval, pero al analizar este acontecimiento en función de la narración y los hechos que en ella se desencadenan, no podemos soslayar este episodio y tomarlo en cuenta como una pista sembrada que ya anticipa la escena final:

“-¡Niño Alfonso, Niño Alfonso! -el grito lo sobresaltó y se lanzó hacia adelante. Un golpe seco y sintió que el ahogo

cedía y una enorme paz y frescura lo calmaba. Seguro que Niño Alfonso no escuchó los gritos de horror, los relinchos, las bocinas, el ruido del espanto que sacudió los corazones; ni tampoco el llanto de Juana doblada sobre su grotesca figura”.

(“Niño Alfonso”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

Retomando el trabajo de Philippe Ariès respecto de la sensibilidad hacia la infancia, encontramos que durante los siglos XIX y XX la idea de niños golpeados y malcriados fue dominante. El historiador sostiene que durante siglos el fallecimiento de un niño fue una cosa sin importancia, algo que enseguida se olvidaba; aunque la madre se desgarraba de dolor, la sociedad no se hacía eco de su lamento y esperaba que se calmase. Existen tumbas de niños en los siglos XVI y XVII pero son pocas. En cambio en el XIX las tumbas más lujosas, más patéticas y más adornadas son las de niños⁶⁷.

Ariès afirma que la idea de muerte infantil fue durante mucho tiempo provocada y más tarde aceptada hasta convertirse actualmente en algo absolutamente intolerable. Él subraya lo reciente que es esta actitud: hasta hace pocos siglos la idea de infanticidio no era tan condenada y esto da cuenta de que, en la actualidad, se ha llegado a una fase definitiva de la sensibilidad hacia la infancia en la que no se puede concebir un posible retroceso. Dice Ariès que el hombre occidental ha experimentado en el siglo XVIII y en el siglo XIX una revolución sobre la afectividad: sus sentimientos se subdividen de un modo muy particular y se concentran más en el hijo.

Otro cuento presente en *El Grillo de Papel* que evidencia esta ausencia de sensibilidad hacia los niños es “Conejo”, de Abelardo Castillo, publicado en el N°3 en marzo de 1960. A diferencia de “Niño Alfonso”, esta historia no relata episodios de violencia tan explícitos; se trata de situaciones más sutiles de subestimación y falta de afecto que generan daños en el protagonista que es el narrador. Este cuento narra la historia de un niño

⁶⁷ Ariès, Philippe, “La infancia” en *Revista de educación*, n° 281, (v.o. Enciclopedia Einaudi, vol. VI Disponible online), 1979, p. 16.

cuya madre los ha abandonado a él y a su padre para irse con un “primo” misterioso que vive en Olavarría. La madre del niño le regaló un conejo de trapo y la historia discurre en un diálogo que este chico tiene con el peluche. Es a través de esta suerte de conversación que accedemos a la interioridad del personaje y conocemos todos los acontecimientos:

“A mí no me importa si no vuelve. Qué me importa a mí. Y no me vine a este rincón porque estoy triste, me vine porque ellos andan detrás de uno, querés esto y qué querés nene y puro acariciar, como cuando te enfermás y andan tocándote la frente, que parece que los tíos y los demás están para cuando uno se enferma y entonces todo el mundo te quiere”.

(“Conejo”, El Grillo de Papel N°3, 1960)

A través de las confesiones que el protagonista le hace a su conejo de trapo conocemos qué tipo de infancia es vivida, cómo son los adultos de esta historia, qué característica tiene esta *familia póstuma*, en términos de Zangrandi, quien dice que después de que alguno de los padres ha muerto o se ha disuelto, la familia se forja sobre una organización truncada. Entre sus miembros ya no pesa ni se aglutina la autoridad del padre, ni la jerarquía que suponía su presencia, ni la continuidad de su legado. Todo precepto doméstico, filial, sexual y de legitimidad, que hasta entonces se desprendía de su voluntad, se desmorona⁶⁸.

El personaje principal de “Conejo” tiene un enemigo en la escuela: Julio. Éste compañero es malvado, lo agrede y lo burla por jugar con el conejo de trapo. Julio es un personaje, el alter-ego del narrador, que logra desestabilizarlo y activa la catarsis que el mismo hace a lo largo de toda la narración. Este cuento, además de evidenciar las estelas que deja la disolución de una familia, también nos ilustra una cosmovisión de época en

⁶⁸ Zangrandi, Marcos. *Familias Póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Editorial Godot, Buenos Aires, 2016, p. 6.

la que los estereotipos de género estaban muy delimitados; de ahí que se burle a un niño (varón) por jugar con un peluche:

“Se ríe porque juego con vos, mírenlo, dice, miren al nenito jugando al arrorró. Qué sabe él. Los grandes también pegan. Las madres, sobre todo. Claro que a todos los chicos les pegan y eso no quiere decir nada, pero igual, por qué tienen que andar pegando siempre”.

(“Conejo”, El Grillo de Papel N°3, 1960)

La figura de la madre, nuevamente, está ausente. Las pocas apariciones que ella hace a lo largo de la historia abonan a la teoría que venimos sosteniendo: los padres de estas historias lejos están de potenciar una infancia feliz y contenida. Son brutales, ofenden y lastiman física y psicológicamente a sus hijos. Una escena que da cuenta de la problemática al interior de la familia es aquella en la que el niño cuenta el día en el que la madre le regaló el conejo. Ella se molesta porque al niño no le gusta el regalo y hace un comentario ofensivo que evidencia la fractura familiar:

“A mí no me gustaba un conejo. Y mamá me dijo por qué me quedaba así, como el bobo que era y yo le dije, esto no me gusta para nada a mí, mirá la cabeza que tiene. Entonces dijo, desagradecido igual que tu padre”.

(“Conejo”, El Grillo de Papel N°3, 1960)

Otra constante que aparece en los cuentos de esta revista es la subestimación al niño. Cuando aludimos a la etimología de la palabra infancia lo hicimos a los efectos de subrayar esta idea: la voz de los niños y niñas no es escuchada. En varios cuentos encontramos situaciones en las cuales los adultos mandan a sus hijos a hacer otra cosa y descartan su

opinión. Al inicio de “Los juegos”, un cuento de Liliana Heker publicado en junio de 1960, encontramos una reflexión que da cuenta de esto:

“A veces me da una risa. Porque ellos no se pueden imaginar las cosas. Entonces tratan de explicar todo. Se ve que no pueden vivir sin explicar”.

(“Los juegos”, El Grillo de Papel N°4, 1960)

Sobrevuela también en los textos de *El Grillo* una reiterada represión de los sentimientos: al parecer está mal llorar y si un personaje lo hace es burlado por ello. Tal como lo vimos en “Niño Alfonso” y en “Conejo” de Abelardo Castillo, la atmósfera de ambos cuentos es opresiva y no está bien visto que los niños -mucho menos los varones- expresen sus emociones:

“Igual no voy a llorar porque Julio haya dicho eso. Y si me vine a este rincón no es porque estoy triste ni nada. Me vine para hablar con vos que sos el mejor conejo del mundo, mucho mejor que los patines.”

(“Conejo”, El Grillo de Papel N°3, 1960)

“Y empecé a llorar fuerte como cuando me aprieto un dedo en la puerta. Entonces mamá me llevó a casa y me dijo que yo era una llorona; y que no sabía jugar como las demás nenas; y que tendría que haberle contestado a Silvia cuando me hiciese rabiar, porque si no todos se iban a reír de mí”.

(“Los juegos”, El Grillo de Papel N°4, 1960)

Aparentemente no son sólo los adultos quienes reprimen las emociones de los niños, también existe la crueldad entre pares, es decir, niños que son crueles

con otros niños. Esto nos habla de un clima de época en el que las infancias son revisitadas y se pone de manifiesto que la hostilidad era una herramienta habitual y poco fructífera a la hora de educar. Por el contrario, el resultado de esto son niños tristes y opacados a causa de su entorno, como en el cuento “Mitología de una pared”, de Liliana Heker publicado en el N°6 de *El Grillo de Papel* (octubre 1960). En esta historia el personaje principal es un niño, Toño, que mira la ciudad desde su ventana y encuentra que la misma es siempre gris como la gente que la habita:

“La mirada de Toño resbalaba, acá, allá, buscando inútilmente algo: ¡pum!, un color rompiendo la tarde: pero no había color y él lo sabía. Estúpido, para qué volvía a mirar entonces”.

(“Mitología de una pared”, El Grillo de Papel N°6, 1960)

Pareciera que todo lo negativo que vemos en la ficción no está haciendo más que poner la lupa sobre una conducta que los autores reprochan. Se ve cómo opera la crítica de estos modos de ser y ver el mundo, en el marco de una revista que cuestionaba los regímenes autoritarios en distintos países, manifestaba una fiel adherencia a la Revolución Cubana y tenía la necesidad de denunciar y poner en jaque un sistema económico y político excluyente y desigual.

Quienes escribieron los cuentos y poemas de *El Grillo*, en su gran mayoría, fueron niños en la década del cuarenta; es decir que en los años sesenta estos autores tenían aproximadamente veinte años. El historiador Sergio Pujol dice en *La década Rebelde. Los años 60 en la Argentina* que por estos años surge una nueva idea de niñez. Se critica el pasado y las anteriores formas de crianza porque los jóvenes, quienes eran los grandes agentes del cambio cultural de la década, buscaban sentar las bases para un mundo mejor: era el momento para cuestionarlo todo. Estos jóvenes rebeldes cuestionaron sus propias infancias y las de sus contemporáneos. Dice Pujol: “¿Por qué no preparar a las generaciones futuras para que caminaran libremente? Había que

romper entonces un paradigma educativo iniciado a fines del siglo XIX y que estaba en crisis desde la posguerra⁶⁹.

Ariès sostiene que los estudiosos de la infancia (no los médicos, que eran más bien valedores del trato severo y del castigo) descubrieron en el siglo XIX que las amenazas y los castigos corporales eran inútiles y enseñaron, de acuerdo con el *Èmile* de Jean-Jacques Rousseau, a seguir las indicaciones de la naturaleza infantil, a no oponerse a ella sino más bien a utilizarlas (1979: 16). Agrega que durante mucho tiempo estos especialistas no ejercieron ninguna influencia sobre los educadores ni sobre los padres pero triunfaron más tarde, gracias al psicoanálisis y a su rápida divulgación en los treinta primeros años del siglo XX.

Los cuentos “Una hermosa familia” (*El Grillo de Papel* N° 4), “La madre de Ernesto” y “Ella” (*El Grillo de Papel* N° 6) son claros ejemplos de familias póstumas, no en el sentido literal de la palabra pues no hay muertes en todos los relatos, sino en los términos que Zangrandi lo plantea. El primero, con autoría de la célebre Beatriz Guido, narra la historia de una familia que se desmembró a causa de la muerte de la madre. La particularidad de este clan es que quien viene a suplir esa ausencia es otro hombre: Hernán, amigo del padre del narrador. Ellos logran construir una relación amorosa y feliz, a diferencia de las familias de los otros cuentos que venimos analizando, pero en esta oportunidad la dicha les es arrebatada por la condena social y la discriminación a la homosexualidad implícita del padre y este nuevo amigo que viene a vivir con ellos. Otra vez encontramos en un cuento el personaje alter-ego del niño: una voz que viene a decir con brutalidad todo lo que permanece en silencio. En este caso el enemigo se llama Julián Peña y es el que con la frase “Mirá qué viejo marica, ese gordo...” desata el conflicto:

*“-Che, ése que viene a buscarte ¿es tu niñera?
-No, mi mamá - respondí bajando la cabeza.*

⁶⁹ Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 23.

-¡Hijo de ...! Entonces... -afirmó con la boca llena de caramelos.

Con gran alivio, vi que esta vez había venido a buscarme sólo el chofer. Busqué a Julián Peña:

-¿Qué dijiste de mi amigo? Repetí lo que me dijiste...

No tuvo tiempo de responder: rodamos por el suelo.

-Sí-gritaba-, es la hembra de tu macho. Me lo dijo mi hermano.

Todos lo saben.

Golpeé sin piedad. Nadie se atrevió a separarnos. Dejé de golpear cuando descubrí las polainas de Hernán”.

(“Una hermosa familia”, El Grillo de Papel N°6, 1960)

“La madre de Ernesto”, uno de los cuentos más famosos de Abelardo Castillo, es también un aguafuerte de una familia disfuncional: la madre de uno de los chicos de un pueblo partió con una compañía teatral a recorrer ciudades y abandonó a su familia. Luego de cuatro años, uno de los jóvenes del grupo anuncia al resto de los varones que el Turco, hombre del pueblo que administraba un prostíbulo, trajo a esta mujer a trabajar con él y que ésta era la oportunidad para los adolescentes de tener su debut sexual con ella, la madre de Ernesto. Dejaremos el estudio de este cuento para más adelante, ya que su contenido tiene más pertinencia con el próximo capítulo en el que hablaremos de la crítica a los estereotipos de género y la represión sexual.

Zangrandi da cuenta de algunos elementos de época para comprender el malestar familiar y éstos son: la locura y la extenuación mental como introducción de la irracionalidad y la pérdida de los mandatos en el interior del enclave familiar; la prostitución como imagen de la debilidad de la clase frente a la modernización y, sobre todo, la alteración de las sexualidades como emergente del resquebrajamiento del orden patriarcal⁷⁰. Estos cuatro

⁷⁰ Zangrandi, Marcos. *Familias Póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Editorial Godot, Buenos Aires, 2016, p. 16

elementos pintan a la perfección los acontecimientos de los cuentos mencionados. En “Ella”, de Hugo Kusnetzoff, encontramos también un relato breve pero demoledor acerca de un hijo (cuya edad desconocemos pero todavía vive con sus padres) que descubre a su madre cometiendo una infidelidad aunque ya lo sospechaba. El chico es el narrador y la historia es contada desde su punto de vista:

“Y tuve ganas de gritar. Entonces era cierto. Siempre fue cierto. Ahí estaba la prueba. Ella y otro tipo. Recién ahora me dolieron todos los golpes que había recibido cada vez que me lo dijeron. Avanzaba hacia mí. Nuevamente sola. De pronto me vio y escapó. Pero era tarde, los focos estaban demasiado cerca. Volví a casa lentamente. Al entrar, papá me preguntó: ¿La viste a mamá?” “Sí”, respondí. Y llorando agregué: “Pero va a tardar mucho en volver”.

(“Ella”, El Grillo de Papel N°6, 1960)

Como decía Jean-Paul Sartre, la vida se expresa en empresas y la empresa del escritor es escribir. Por ello, en esta tesina creemos que todos los cuentos presentes en esta revista abordan temas -en este caso: el de la familia y la niñez- de una determinada manera y con una intención, tal vez inconsciente, pero comprometida al fin. Dice Zangrandi que la insistente puesta en escena de la familia significaba preguntar, en aquella coyuntura, sobre el espacio y la acción de la maquinaria estatal y, más profundamente, de los alcances que había tenido y tendría la política para la Argentina⁷¹. Coincidimos plenamente con este autor quien considera que poner el foco en el grupo familiar implicaba un gesto de cuestionamiento generalizado y a la vez, el retorno hacia la privacidad familiar, un último resguardo en un marco de deterioro público generalizado.

⁷¹ Zangrandi, Marcos. *Familias Póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Editorial Godot, Buenos Aires, 2016, p. 7.

Los poemas

Ya hemos mencionado anteriormente que Jean-Paul Sartre excluye a la poesía de la teoría del compromiso. El filósofo francés sostiene que los poetas son hombres (y mujeres) que se niegan a utilizar el lenguaje; ellos no hablan, tampoco se callan: es otra cosa⁷². Su argumentación se sostiene en la idea de que el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Para Sartre el poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera.

Hemos dicho también que en esta tesina consideraremos a los poemas presentes en *El Grillo de Papel* como discursos fundamentales de expresión de este compromiso político y social con el que los autores encararon su empresa de escritura. No podemos de ninguna manera dejarlos fuera del análisis ya que son el elemento fundamental que nos permite elaborar un contrapunto con los cuentos ya mencionados; los poemas rotulados con el título "*Página para los hombres que alguna vez fueron niños...*" nos demuestran la contradicción, o mejor dicho, el sentimiento bifronte (de severidad y ternura, en términos de Ariès) respecto de la infancia.

Si los cuentos de los distintos ejemplares ilustraban una niñez opresiva, los poemas nos presentan un enfoque totalmente distinto en el que se rescata a la infancia como un paraíso perdido y reservorio de inocencia, belleza y felicidad. Se evoca a la niñez con nostalgia y deseo de recuperar en aquella etapa de la vida atisbos de esperanza. El poema "Decir la luz" de Nina Cortese, publicado en el ejemplar N°2 en enero de 1959, es una muestra concreta de esta idea:

*"Alguna vez –hace ya tanto tiempo-
cuando la noche no existía*

⁷² Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 53.

*y era la tierra un claro sol rotundo,
yo fui un niño sonriente.
Andaba por la luz, ensayaba mi canto,
amanecía.
Desde el rumbo total de mis pupilas
todo milagro era posible.
Recién nacido el mundo, compañera,
se vestía sus lujos:
para mis ojos inventó los árboles,
el fruto jubiloso que estallaba en la sombra,
la madurez redonda de la tierra y su ciclo,
la latitud del agua transparente.
Desnuda transitaba,
con un ramo de luz entre las manos
y era el canto una simple permanencia
de amor en mi garganta
y la fe caminaba por mis pasos.
Y fue el mundo sencillo.
Sus símbolos, entonces, fueron claros.
Era cuando decir la luz era invocarla,
conjurar su misterio,
hacerla arder,
crearla.
Aquellos ojos puros que guardaban el asombro,
aquella voz de pájaro o de agua
corriendo dulcemente,
despertando la humilde ternura de la tarde,
aquella voz a cuyo sólo acento la noche se tendía
hacia la pía latitud del sueño,
aquella voz se queja, ¡ay! Tan dolida,
-humo y tristeza errando por el aire-
hasta que todo calla, conmovido,
y los árboles graves, por no oírla,
curvan sus fuertes ramas musicales
sobre el ardiente corazón de savia.
Esa fue mi niñez,
esta su luminosa transparencia
esta su solitaria, heroica búsqueda
de la amada hermosura.
Esta mi sola ofrenda, compañera:*

*mi nostalgia velando la inocencia,
mi corazón,
hambriento todavía
de
belleza.*

(“Decir la luz”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

Si bien Sartre dice que es una tontería reclamarle compromiso a la poesía ya que la emoción y la pasión misma participan en el origen del poema pero no se expresan en él⁷³, en esta tesina creemos, en consonancia con Mariela Blanco, que el espacio de lo poético en estas revistas es mucho más que una arena de luchas entre grupos de poesía; es una válvula de oxígeno dentro de la esfera asfixiante en que se vio subsumido el campo intelectual de la década. La lucha se traslada desde los modos de hacer poesía a la defensa por el derecho de hacerla⁷⁴.

Abelardo Castillo decía en una entrevista en abril de 2003: “En la revista lo ideológico estaba en primer plano, no te olvides que fuimos una generación que estaba formada por la idea de Sartre, con el que no compartíamos todo, por ejemplo la idea de la literatura comprometida yo no la compartía entonces, ni la comparto ahora. Creo que el escritor debe estar comprometido como hombre, comprometer su cuerpo, su inteligencia, pero no tiene por qué comprometer sus poemas o sus novelas ⁷⁵”.

Esto puede sonar contradictorio *a priori*, ya que hasta ahora venimos estableciendo que la línea que *El Grillo* seguía era la del compromiso sartreano; ellos mismos en sus editoriales utilizan esa palabra para definir su tarea como escritores y la literatura era para ellos una herramienta para transformar la vida. Lo que Castillo dice en esa entrevista se contrasta con el objetivo primero de esta tesina que es el de evidenciar el compromiso político y social latente en todas las piezas literarias publicadas en la revista. Pero eso

⁷³ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1948, p. 58.

⁷⁴ Blanco, Mariela. “El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco. Espacios de definición de lo poético” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymaré De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006, p. 60.

⁷⁵ Revista *Lea*, Año 4, N°24, abril de 2003, p. 51.

lejos de desanimarnos nos lleva a preguntarnos lo siguiente: si un escritor está comprometido ¿de qué otra manera puede evidenciar ese compromiso si no es a través de sus obras?

Creemos, siguiendo el planteo teórico de Rancière y la noción filosófica de Sartre, que los escritores siempre están comprometidos con su tiempo; lo que decidan contar en ese determinado momento y la manera en la que opten por hacerlo, es sin dudas una decisión política que plantea condiciones de posibilidad y de organización del mundo sensible. Esto implica dejar de pensar a la política y a *lo político* en territorios ajenos a lo cotidiano y entender que todo planteo de posibilidad que cuestiona la evidencia del mundo dado genera un desgarramiento en el tejido social común.

Los poemas publicados en *El Grillo* en la “Página para los hombres que alguna vez fueron niños”, contrarrestan la opresión y asfixia que advertimos en los cuentos ya analizados que tocaban la temática de niñez e infancia. Pareciera que el acceso a este mismo tema es distinto cuando se intenta expresar poéticamente. Quizás esto tenga que ver con lo que dice Sartre acerca de que la poesía vuelve cosa a los sentimientos del autor; no maneja significaciones sino sustancias. Otra razón puede ser que los mismos autores hayan querido plantear este contraste intencionalmente para rescatar en lo primitivo de la personalidad humana, es decir, en la infancia, aquellos elementos de belleza que el mundo de ese entonces necesitaba para transformar la realidad. El poema “El regreso”, de Ana Teresa Weyland nos muestra esta ambivalencia que la revista presenta respecto del tema de la niñez:

“Oh, qué estío interminable el de mis venas!

Si pudiera regresar

al cálido país de la amatista,

retroceder las horas del reloj de Nüremberg

y ver mi imagen nueva

con un títere asomando en el bolsillo,

podría cantar mi adiós a los grises marineros

que cierran con los dedos su sonrisa salada.

[..]

Ah, yo sé que algún día

*volverá el tiempo de luz del caramelo,
el que queda enredado
en los juncos celestes de la angustia
y corre besando campanitas de Nochebuena.*

[...]

*Pero tenéis que ayudarme a encontrar
el fulgor del trencito de hojalata,
la manzana que Pinocho llevaba a la maestra
y el estanque en que nada el pececito de luna,
porque de esa sustancia
tiene sed nuestra vida,
esa vida que casi ha perdido sus palabras
sobre el escritorio de una oficina.”*

(“El Regreso”, El Grillo de Papel N°1, 1959)

En el ejemplar N°4, publicado en junio de 1960 encontramos más poemas para los hombres que alguna vez fueron niños. Esta sección fue mantenida a lo largo de las seis publicaciones lo cual abona a pensar que la decisión de realzar el lado bueno de la infancia a través de los poemas, pero a la vez contando sus miserias y desventajas mediante los cuentos, no fue, aparentemente, casual:

*“Grillito,
ven al patio
que llega la lluvia
que esperábamos.
Verde en los timbós,
gris en el aire,
suena en el mosaico.*

*Vamos al fondo
entre árboles
alegres y descalzos
a embarrarnos.
Que tu madre
no nos sorprenda*

en la travesura de empaparnos.

*¡Oh! Qué hermoso
reluce el verano
cuando la lluvia
lo va lavando.*

*Reverde en los jacarandás,
bulliciosa
en los pájaros*

*la tarde
que a la siesta
tenía silencio
y mil años
después de la lluvia
es un amanecer
equivocado.*

*Tú y yo reímos
Chapoteando;
Dios también ríe
en el espacio.*

*Dónde
por primera vez
nos sonreímos?*

*Fue en el dibujo
del plato de postre?*

*Fue en la mirada
de la muñeca rota?*

*Fue en la pregunta
que las dos hicimos?*

*Fue en la respuesta
que nadie nos dio?*

*No fue un fue
de dulce ni de vidrio*

*No fue un fue
de juguete ni de mentira*

Fue un fue

para siempre y a escondidas.

(Tonticanciones para grillito: "Lluvia", "Él fue", El Grillo de
Papel N°4, 1960)

Podemos concluir (y atrevernos a descifrar las intenciones de estos autores) al decir que esta supuesta contradicción de mostrar niños oprimidos en los cuentos y niños felices y poderosos en los poemas no es más que la reafirmación de una decisión política y comprometida de cuestionar las formas de crianza, el lugar que los niños ocupaban en la sociedad, el rol de sus padres como adultos responsables y, por supuesto también, de proponer una alternativa concreta: volver a la niñez, revisitarla y extraer de ella lo necesario para cambiar un mundo cegado por la avaricia y la violencia.

CAPÍTULO 3

Género, represión y sexualidad

“Lo importante es que el sexo no haya sido únicamente una cuestión de sensación y de placer, de ley o de interdicción, sino también de verdad y de falsedad, que la verdad del sexo haya llegado a ser algo esencial, útil o peligroso, precioso o temible; en suma, que el sexo haya sido constituido como una apuesta en el juego de la verdad”.

Michel Foucault

Al adentrarnos en la lectura de los cuentos y poemas de *El Grillo de Papel* nos encontramos con ciertas representaciones de género, y de las distintas formas posibles de vivir la sexualidad, que merecen un capítulo aparte. Si bien la producción literaria con temáticas vinculadas a la familia y a la niñez resultó ser mucho más abundante, las ficciones que trataban conflictos en los que la lupa estaba puesta sobre la orientación sexual del personaje, o cómo éste/a vivía su sexualidad, o la forma implícita en la que se definían los roles de una sociedad patriarcal y misógina, son suficientes como para que indagemos acerca del posicionamiento político que la revista tenía sobre el tema. Para analizar este apartado recurrimos a las herramientas teóricas que nos proporcionaron autores como Michel Foucault y Rita Segato. Además hemos consultado trabajos académicos acerca de la construcción de estereotipos de género a partir de la Teoría de la Identidad Social⁷⁶.

En *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Foucault dice que el siglo XVII sería el comienzo de una edad de represión propia de las sociedades llamadas burguesas. A partir de ese momento, nombrar el sexo se habría tornado más difícil y costoso. Él sostiene que todavía a comienzos del siglo las prácticas no buscaban el secreto: las palabras se decían sin excesiva reticencia, los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Los gestos eran más directos,

⁷⁶ Tajfel, H., & Turner, J.C. “The social identity theory of intergroup behaviour” en *Psychology of intergroup relations*, S. Worchel & W.G. Austin (Eds.), Chicago, 1986.

los discursos no estaban cargados de vergüenza, había transgresiones visibles y las anatomías se exhibían y se entremezclaban. Los cuerpos se pavoneaban⁷⁷. Luego de este período, Foucault establece que la sexualidad comienza a ser cuidadosamente encerrada y queda en manos de la burguesía victoriana. De esta manera, la misma es confiscada por la familia conyugal y absorbida en la seriedad de la función reproductora. Es por ello que en este período, lo que no apunta a la procreación no puede expresarse, dice Foucault.

El autor atribuye al puritanismo moderno la imposición de prohibición, inexistencia y mutismo respecto del sexo, aunque para él hay otra razón que torna interesante el formular en términos de represión las relaciones de sexo y poder: lo que llama “el beneficio del locutor”; si el sexo está reprimido, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada⁷⁸. Foucault sostiene que quien usa el lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalear la ley y anticipa, aunque sea poco, la libertad futura.

Es en este punto exacto en el que queremos detenernos para hablar de las representaciones de género y sexualidad presentes en *El Grillo de Papel*. Ya hemos visto que el gesto rebelde que caracterizó a esta revista se puede ejemplificar en diversos casos. Y en lo que refiere al sexo, vaya si fue importante para estos autores hablar del tema: el primer número publicado en octubre de 1959 llevó en su tapa el inicio del cuento “El marica”, con autoría de Abelardo Castillo. Él mismo comenta en una entrevista con la Biblioteca Nacional⁷⁹ que fue su compañero Arnoldo Liberman quien tuvo la idea brillante de poner ese título en tapa junto al nombre de un autor (todavía) desconocido. Es decir, la actitud polémica y contestataria latió en el corazón de *El Grillo* desde el primer día. La decisión de poner este cuento en la tapa del primer número de la revista fue, como cuenta Castillo, brillante, y a la vez osada. Es, en términos de Foucault, una “trasgresión deliberada”.

⁷⁷ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Editorial Siglo XXI, México, 1976, pp. 9-18.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 12.

⁷⁹ “La literatura como fundamento. Entrevista a Abelardo Castillo” en *El Grillo de Papel: Edición fascimular*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

El cuento "El marica", narrado en primera persona pero dirigido hacia una segunda, relata la historia de dos amigos: César y Abelardo. Éste último le escribe a César porque se siente profundamente mortificado por haberlo golpeado y maltratado cuando "el marica" se negó a tener relaciones sexuales por primera vez con una prostituta, como el resto de sus amigos varones quienes lo llevaron engañado a un burdel para cumplir tales fines. Es decir, el cuento es el alegato, la disculpa que Abelardo le pide a su ex amigo por no haber comprendido ni aceptado que César tenía otra orientación sexual y por haberse sumado a la violencia y discriminación que el resto del grupo proponía como respuesta ante la diversidad.

*"Escucháme, César. Yo no sé por dónde andarás ahora; pero tenés que leer esto. Porque hay cosas que uno las lleva adentro, mordiéndolas. Pero de golpe, un día siente que tiene la necesidad de decírselas, de gritárselas a alguien. Oíme. Yo siento que tengo que... Perdoname, César.
Porque fuimos. Y vos recién te diste cuenta de todo cuando llegamos al rancho."*

("El marica", El Grillo de Papel N°1, 1959)

El personaje de Abelardo, quien confiesa que también se sentía asustado y no tenía ganas de acostarse con aquella mujer -a la cual denominan "la gorda"-, tiene su experiencia y al salir de la habitación no encuentra a César. Al no verlo sale a buscarlo desesperado:

"Te alcancé cuando doblabas la esquina Me acuerdo como si todavía estuviéramos allí. Quedaste arrinconado contra un cerco. Me mirabas. "Lo sabías", dijiste. Contesté: "Volvé". "No puedo, Abelardo, te juro que no puedo". "Volvé, ¡animal!" "Por Dios, que no puedo." "Volvé o te llevo a patadas en el culo". Y te crucé la cara a cachetadas. En vez de decirte... Pero vos no podés saber cómo me sentía. Ni por qué. Te llevastve la mano a la boca. Igual que el chico cuando salía de la

pieza. ¡Ese gesto! ¡Esa mano en la boca! ¿Por qué no te defendiste? ¿Por qué no me rompiste los dientes? Yo, te lo juro, no me habría movido.

“Bruto”, me dijiste. “Bruto de porquería. ¡Te odio! Sos igual, sos peor que los otros.” Tenías razón. Cuando te alejaste llorando, tropezando, yo te grité: “Maricón. ¡Maricón de mierda!” Y yo también lloraba.”

(“El marica”, *El Grillo de Papel* N°1, 1959)

Lo que Foucault agrega a la *hipótesis represiva* es que lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan volcado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo en relieve como *el secreto*⁸⁰. En “El marica” nos encontramos con el secreto: Abelardo sabía que su amigo era homosexual aunque nunca lo hubieran hablado; y por otro lado tenemos la puesta en discurso de ese secreto y el arrepentimiento del personaje por no haber comprendido a su amigo y haberlo sometido cruelmente a los mandatos de una sociedad machista.

Sin embargo, Foucault no se pregunta por qué estamos reprimidos, sino: ¿por qué decimos con tanta pasión, tanto rencor contra nuestro pasado más próximo, contra nuestro presente y contra nosotros mismos, que estamos reprimidos? Le interesa conocer mediante qué espiral hemos llegado a afirmar que el sexo es negado, a mostrar ostensiblemente que lo ocultamos, a decir que lo silenciamos, y todo esto formulándolo con palabras explícitas, intentando que se lo vea en su más desnuda realidad, afirmándolo en la positividad de su poder y sus defectos⁸¹. Con esto el autor no quiere decir que la prohibición del sexo sea un engaño, sino que intenta quitarla del elemento fundamental y constituyente a partir del cual se podría escribir la historia de lo que ha sido dicho a propósito del sexo en la época moderna. Su interés está en demostrar que todos aquellos elementos negativos –prohibiciones, rechazos, censuras, denegaciones- que la *hipótesis represiva* reagrupa en un gran mecanismo central destinado a decir “no”, sin duda sólo son piezas que tienen un papel

⁸⁰ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Editorial Siglo XXI, México, 1976, p. 38.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 14

local y táctico que desempeñar en una puesta en discursos, en una técnica de poder, en una voluntad de saber que están lejos de reducirse a dichos elementos⁸².

Foucault advierte una proliferación de discursos respecto del sexo a partir los tres siglos que sucedieron al siglo XVII; define esta etapa como una verdadera explosión discursiva en torno y a propósito del sexo. Por supuesto que con censura, con nuevas reglas de decencia que filtraron las palabras y los momentos en los cuales era posible hablar de ello. Aunque, en lugar de hablar de censura, el autor prefiere afirmar que se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos. En el siglo XVIII se debía hablar del sexo públicamente como de algo que no se tiene que condenar o tolerar, sino que dirigir e insertar en sistemas de utilidad, para regular el bien de todos y hacer funcionar a la sociedad.

Para este autor, la historia de la sexualidad supone dos rupturas: una, como ya hemos mencionado, durante el siglo XVII, en la cual se asistió al nacimiento de las grandes prohibiciones, la valoración de la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, los imperativos de decencia, la evitación obligatoria del cuerpo y los silencios y pudores imperativos del lenguaje. La otra etapa, en el siglo XX: ya no tanto de ruptura sino como de inflexión de la curva. En tal momento los mecanismos de la represión habrían comenzado a aflojarse; se habría pasado de las prohibiciones sexuales apremiantes a una tolerancia relativa respecto de las relaciones prenupciales o extramatrimoniales; la descalificación de los “perversos” se habría atenuado y borrado parte de su condena por la ley⁸³.

En el apartado que dedicamos a los cuentos que tocaban temas vinculados a la niñez y a la familia, también vimos cómo la revista se aventura a hablar de enclaves familiares trastornados por las diversas maneras de vivir la sexualidad: en el caso de “Una hermosa familia”, de Beatriz Guido, publicado en el N°4, en 1960, recordamos la historia de una familia en la que un nuevo integrante irrumpe y es condenado por la sociedad a causa de su homosexualidad. En “La madre de Ernesto”, cuento publicado en el N°6, en

⁸² *Ibíd.*, p. 18.

⁸³ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Editorial Siglo XXI, México, 1976, p. 111.

1960, los niños del pueblo van al prostíbulo en el que se enteraron que trabaja la madre de un ex compañero de la escuela y viven dicha experiencia como una aventura, aunque también como “algo que turbaba: cierta cosa inconfesable, cruel, atractiva. Sobre todo atractiva⁸⁴”.

Al leer los cuentos de *El grillo* podemos advertir que, en lo que respecta al sexo, los autores caracterizan las relaciones entre géneros desde una mirada patriarcal. La antropóloga argentina Rita Segato⁸⁵ dice que la violencia patriarcal representa un dispositivo universal de funcionamiento, el cual diferencia y establece vínculos de poder y sometimiento entre lo que podemos nominar como masculino y femenino; es decir aquello que representan éstos géneros en clave de dominación política y corporal. El patriarcado, según esta autora, es un sistema opresor sobre lo femenino que está diseminado en hechos y prácticas sociales de modo capilar en las sociedades que vivimos.

En otro ensayo⁸⁶, Segato parte de la premisa de que todo acto de violencia posee una dimensión expresiva y, en tanto discurso social, posee una firma, un estilo, que nos permite identificar al sujeto autor. Desde esta perspectiva, la autora concibe a *la violación como un enunciado* que es doble y se dirige a más de un interlocutor. Ariel Medel Casella⁸⁷ cita el trabajo de Segato y dice que, habitualmente, sólo se considera un solo eje de interlocución, el eje vertical, punitivo y moralizador, donde el violador le habla a la víctima. Segato propone un modelo interpretativo distinto en el que se postula y se hace hincapié en un eje horizontal de interlocución. En ese eje, el agresor se dirige a sus pares en un ritual iniciático, un proceso de tributación. Por otra parte, le habla a la sociedad toda, en la medida en que el agresor y la colectividad hablan el mismo lenguaje, ya que comparten un mismo imaginario de género.

Lo que acabamos de mencionar se ve muy claramente en un cuento publicado en el N°3 en Marzo de 1960. El relato tiene autoría de Diana Castelar y se

⁸⁴Castillo, Abelardo. “La madre de Ernesto”, *El Grillo de Papel* N°6, 1960, p. 21.

⁸⁵ Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*, 1a ed., Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

⁸⁶ Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2013.

⁸⁷ Ariel Medel Casella. Rita Laura Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Amerika [En ligne], 15 | 2016, URL: <http://journals.openedition.org/amerika/7531>

llama "Aquí en el sur". En él se cuenta la historia de una violación; la que el narrador perpetra sobre una joven llamada Lucía. Es asombroso lo aplicable que es a este cuento el modelo interpretativo de los dos ejes de Rita Segato:

"Logré doblegar su voluntad. Era una triste hazaña porque la pobrecita estaba realmente enamorada, pero eso lo comprendí después. Ahora quería poseerla, ni siquiera por deseos –que se acallaban ante sus ojos azorados- sino por ganar mi apuesta y no quedar ridículo ante la barra."

("Aquí en el sur", El Grillo de Papel N°3, 1960)

En este extracto se ven con suma claridad los ejes a los que refiere Segato. El enunciado de la violación no está dirigido únicamente a la víctima (eje vertical); sino también al resto de sus pares (eje horizontal) que comparten una visión común respecto del género: aquella que se apodera de la mujer, la doblega y la abusa como una demostración de supremacía. No es casual que durante todo el relato de la violación los amigos del narrador sean mencionados explícitamente; están allí, presenciando el hecho, legitimando y valorando la hombría del violador que con toda su potencia avasalla al personaje de Lucía.

"Por fin una noche –los viejos habían salido- logré que me abriera el portón, mientras desde la sombra miraban, todavía incrédulos, el Rana y el Negro. Se abrió despaciosamente la puerta cuando el Negro exclamó inesperadamente: "¡Pobre piba!" El Rana lo interrumpió: "Callate. Vos sos un flojo. Juan en cambio..." No escuché el final. Me abalancé hacia la puerta y enardecido por el elogio de mi amigo estreché a Lucía entre mis brazos y la llevé hasta su pieza casi arrastrándola. Después fue como tener entre las manos una paloma herida."

("Aquí en el sur", El Grillo de Papel N°3, 1960)

Dice Segato: "Quienes dominan la escena son los otros hombres y no la víctima, cuyo papel es ser consumida para satisfacer la demanda del grupo de

pares. Los interlocutores privilegiados en esta escena son los iguales, sean éstos aliados o competidores: los miembros de la fraternidad mafiosa, para garantizar la pertenencia y celebrar su pacto (...). Estas exigencias y formas de exhibicionismo son características del régimen patriarcal en un orden mafioso”⁸⁸.

Otro cuento que nos resulta funcional para hablar de sexualidad y género es “El pacto”, de Adelaida Gigli, publicado en el N°2, en diciembre de 1959. El mismo narra la historia de Lía, una mujer joven, blanca y rica, que deambula por las calles de Buenos Aires en dirección al puerto porteño en busca de algo. No está muy claro qué es, ella dice que se trata de un “pacto que la uniera a esa gente”, un gesto de acercamiento que implicaba que se mezclase con hombres de otras clases sociales y vivir con ellos su descontento, su malestar; codearse con estos seres tan distintos a ella, seducirlos y finalmente irse. A lo largo de toda la narración notamos que reiteradas veces nos dicen que Lía no pertenece a ese mundo pero que esa noche ella quiere compartir el sentimiento de esos hombres, vivir la incomodidad que la escena le propone.

Si bien el tema central de este cuento es la desigualdad de clases y la forma en la que el peronismo atraviesa la cultura argentina trazando divisiones, la interacción de Lía con los personajes varones de la historia pone en relieve una concepción acerca de la sexualidad, los mandatos y las relaciones sociales.

“Había un submundo en la realidad de ese hombre. De ese obrero-negro-revoltoso-agresivo-injusto-sometido-libre. Eso era lo que ella buscaba. El dolor. La fraternidad. Un enorme padecimiento. Una enorme jovialidad. Eso era”.

(“El pacto”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

⁸⁸ Segato, Rita, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2013, p. 25.

El extracto recién mencionado es el que nos adentra en la conversación que Lía intenta tener con “El tucumano”; un hombre sentado en un bar con el que ella quiere hablar, pero su acompañante, Víctor, no la deja.

“-Si vieras cómo cambio yo cuando entro al taller. No me reconocerías. Hay que hablar poco y claro. Nada de ideítas, pura verdad. Además, no puede ver en vos más que una mujer. -Una hembra, ¿no es cierto? -dibujó flores en la mesa con el vino desparramado-. ¿Y para quién soy otra cosa?

(“El pacto”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

Parte de esta actitud rebelde de Lía, mujer ilustrada que a comienzos del relato es descripta con la frase “no podía dejar de pensar en Borges”, implica mezclarse con estos hombres que la desean, coquetear con ellos y corroborar que por más que consoliden un pacto, la distancia es insalvable. Y esa distancia está inserta dentro de una relación sexual, porque además de las diferencias de clase, las dinámicas patriarcales están sumamente arraigadas y son las que obstaculizan el desarrollo de la relación. El final del cuento sintetiza esta idea a la perfección con muy pocos elementos:

*“ -Es el pueblo, che. Soy yo misma- exclamó Lía atragantándose.
-¿Oíste lo que te dijeron?
-No, ¿qué dijeron?
-Qué cache, eso te dijeron: qué cache.
-¿Y eso qué quiere decir?
-Es guaraní..., quiere decir: “qué hembra para encamarse. Eso quiere decir”.*

(“El pacto”, *El Grillo de Papel* N°2, 1959)

El cuento más extenso de toda la revista ocupa cinco páginas, se llama “La promesa” y su autor es Humberto Constantini. El mismo fue ganador del primer premio del concurso de cuentos de *El Grillo* en 1960 y salió publicado en el ejemplar número 6 de la misma. El relato cuenta la historia de Oscar, un oficial de policía que se encuentra en su casa, tranquilo, leyendo historietas mientras su esposa cocina. Ella le cuenta que una mujer, Doña Cata, llamó para hablar con él y este hecho parece sobresaltarle; Doña Cata es la madre de Raúl Casas, un amigo del protagonista que está desaparecido y puede que Oscar tenga algo de información al respecto. Efectivamente Oscar sabe qué pasó con su ex amigo pero no quiere hablar con la madre ya que lo que tiene para decirle no es nada placentero. Se trata de una historia de traición y violencia, en la que el personaje principal adquiere un cargo de poder en la comisaría octava de la Capital Federal y se desvincula de este amigo que, según otros oficiales, se había metido en problemas; éstos describen a Raúl como parte de un grupo de “tipos cabezones, que no confesaban, que lo obligaban a uno a hablar y que se aguantaban los golpes de puro estúpidos”.

A priori esta historia no aborda la sexualidad ni las problemáticas de género directamente, pero si indagamos acerca de los sentidos que circulan a lo largo de todo el relato nos damos cuenta de que hay una clara delimitación de los roles asignados tanto a hombres como mujeres. Otra vez, como en “El Marica”, aparece la traición entre dos varones y esta actitud está estrechamente relacionada con aquello que se espera de un individuo en una sociedad patriarcal: hombres rudos, que soportan y ejercen violencia sobre otros cuerpos; que reprimen con fuerza y no dejan lugar para otras emociones porque no es así como funciona el sistema. Por otra parte, la mujer está relegada al ámbito doméstico y su intervención es periférica; a las dos mujeres del cuento, la esposa de Oscar y la madre de Raúl, les es muy difícil acceder a los ámbitos de poder porque esos sitios ya están ocupados por hombres.

“Y se frotó las manos y se arrimó a la cocina para revisar las cacerolas y para pasarle la mano por la cintura a su mujer y hacerle sentir en esa forma que ella era una cosa buena para estar allí, en la cocina, y para pasarle la mano por la cintura y para tocarle el traste, pero que no se metiera a hablar de lo que no le importaba y que se callara de una vez por todas.”

(“La promesa”, El Grillo de Papel N°6, 1960)

Los personajes masculinos de este cuento reprimen sus emociones todo el tiempo, representan el estereotipo machista más clásico y reconocible: el que tiene que dar muestras de su hombría a través de la violencia. La violencia está legitimada y la ejercen los hombres (en este caso, hombres que trabajan para la fuerza pública: son policías). Hay un personaje llamado Amoresano que encarna esta idea cabalmente; se trata del jefe de Oscar y es quien le enseña cómo tratar con “estos tipos”.

En un trabajo llamado “La construcción social del género desde la perspectiva de la Teoría de la Identidad Social (TIS), el autor Edgardo Etchezahar, analiza los diferentes procesos psicológicos involucrados en la construcción de género a partir de la TIS⁸⁹. En primer lugar, indaga acerca de cómo los individuos mantienen su autoestima a partir de la identificación con diferentes grupos sociales, a la vez que opera el pensamiento categorial en el plano cognitivo para el análisis del mundo social. Él sostiene que los estereotipos de género funcionan como subgrupamientos o subcategorizaciones que se definen como los procesos a través de los cuales se "organiza la información en diversos grupos a partir de similitudes entre sí y diferentes de los restantes miembros

⁸⁹Tajfel, 1981; Tajfel y Turner, 1986. Dice Etchezahar que a partir de los desarrollos de la Teoría de la Identidad Social se consolidó una teoría psicológica explicativa de las relaciones intergrupales que intenta dar cuenta de cómo y por qué surge el prejuicio sexista. Tajfel y Turner (1986) conciben la identidad como "aquellos aspectos de la propia imagen del individuo que se derivan de las categorías sociales a las que percibe pertenecer" (p. 16). Etchezahar, Edgardo Daniel; *La construcción social del género desde la perspectiva de la Teoría de la Identidad Social*, Universidad Nacional de Entre Ríos, Ciencia, Docencia y Tecnología, 2014, p. 15; 49; 12-2014; 128-14,

del grupo⁹⁰". Da como ejemplo uno de los estereotipos más comunes acerca de la mujer que es que éstas son sumisas⁹¹; sin embargo, muchas mujeres no se ajustan a este estereotipo entonces se construyen subgrupamientos estereotípicos que penalizan la desviación del comportamiento esperado⁹².

Este investigador dice que en la década de 1950, Allport plantea que "la mente humana debe pensar con la ayuda de categorías [...] Una vez formadas, las categorías son la base para el prejulgar normal. Nosotros no podemos evadir este proceso. La vida ordenada depende de ello⁹³." Por lo tanto, el pensamiento categorial es constitutivo del modo en el que las personas comprenden su entorno social.

Dice Etchezahar que el género puede considerarse como una categoría social extensa; de esta manera, puede explicarse la construcción de diferentes estereotipos⁹⁴ acerca de lo masculino y lo femenino, a partir de las categorías de hombre y mujer, generando expectativas sobre las interacciones sociales.

"Y esa fue la primera vez que vio morir a un hombre delante suyo y sintió una cosa que le tiraba en la nuca y se sintió mal y tuvo miedo de desmayarse pero no le dejó ver nada de eso a Amoresano sino que se mantuvo firme hasta cuando él mismo se agachó para buscarle inútilmente las pulsaciones al viejo y para preguntar después: "¿Y qué hacemos?"

("La promesa", El Grillo de Papel N°6, 1960)

⁹⁰Dovidio, J.F.; Gaertner, S.; Kawakami, K. Intergroup contact: The past, present, and the future, en: *Group Processes & Intergroup Relations*, 2003, pp. 5-21.

⁹¹ Fiske, S.T.; Cuddy, A.; Glick, P.; Xu, J. "A model of (often mixed) stereotype content: Competence and warmth respectively follow from perceived status and competition" en *Journal of Personality and Social Psychology*, pp. 878-902, 2002.

⁹²Etchezahar, Edgardo (2013). Este artículo es producto de la investigación de maestría realizada por el autor en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). El mismo es docente de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología (Buenos Aires, Argentina) y Becario Tipo II del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

⁹³ Allport, G.W. *The nature of prejudice*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1954.

⁹⁴ Dovidio, J.F.; Gaertner, S.; Kawakami, K. Intergroup contact: The past, present, and the future, en *Group Processes & Intergroup Relations*, 2003, pp. 5-21.

Está claro entonces que estos cuentos de *El Grillo de Papel* reproducen categorías estereotipadas que ubican a hombres y mujeres dentro de determinados casilleros; esto se da, intuyo, gracias a la visión imperante de la época en la que estos cuentos se publicaron. Ya hemos citado el trabajo de Sergio Pujol, *La década rebelde*, en el cual se decía que los años sesenta había sido la época para cuestionarlo todo⁹⁵; que nacer en ese momento fue más sencillo que en otros, que había una mayor apertura mental y un deseo de cambiar el mundo por un lugar más justo y feliz. Pujol también decía que los verdaderos agentes de ese cambio social eran los jóvenes, y me atrevo a agregar: los jóvenes intelectuales de izquierda. Da la impresión de que a pesar de que había sobradas muestras de ideas progresistas dentro del campo intelectual argentino, el común de la población de ese entonces no comulgaba con ideas de inclusión, tolerancia, igualdad y respeto ante la diversidad. Mucho menos con el ideario feminista. Es por esto que creo que los cuentos de *El Grillo*, en lo que respecta a la sexualidad, no hacen más que reflejar las desigualdades e injusticias con las que la parte mayoritaria de la sociedad comulgaba. Aquellos actos de violencia y discriminación, de inequidad e intolerancia representaban el pensamiento hegemónico y eran moneda corriente.

La decisión de hablar de estos temas es política en tanto nos muestra, a través de ficciones, la vida de hombres toscos y brutales, mujeres condenadas socialmente por haber abandonado a sus familias, homosexuales castigados, etc. Escribir sobre estos temas era una forma de sacar los discursos sobre la sexualidad de las sombras, como diría Foucault, y ponerlos sobre la mesa para evidenciar situaciones de desigualdad y opresión. Para “hacer tambalear la ley” en un época en la que paulatinamente se buscaba derribar algunas estructuras.

Los autores de *El Grillo* utilizan a la ficción como herramienta para mostrar el mundo y para plantear cuáles son los conflictos de ese mundo. Es por esta sencilla razón que considero que la literatura que estos escritores crearon puede ser adjetivada como transformadora. Ya que, basándonos en la filosofía de Jacques Rancière, la ficción no es la invención de seres imaginarios

⁹⁵ Pujol, Sergio. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2002.

opuesta a la realidad de las acciones, sino que ella es la práctica que da sentido a estas acciones articulando lo perceptible, lo decible y lo pensable⁹⁶.

⁹⁶ Rancière, Jacques. *Política de la ficción*, Conferencia en la Facultad Libre de Rosario, en el marco del Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, 2012.

CAPÍTULO 4

Utopía, compromiso, comunicación y sujetos políticos

“El hombre está condenado a ser libre, porque una vez que está en el mundo, es responsable de todo lo que hace.

Jean-Paul Sartre

Ya hemos dicho en esta tesina, basándonos en la teoría de Sergio Caletti, que el sujeto de la política y el sujeto de la comunicación son el mismo. Esta afirmación se basa en entender a la comunicación como la condición de posibilidad de la política, ya que la misma supone una relación entre los hombres que se da por la puesta en común de significaciones socialmente reconocibles⁹⁷.

También hemos dicho que la comunicación social es una dimensión más que individual que modera nuestras formas de pensar, sentir y decir; la entendemos como un espacio social y simbólico en el cual se producen y circulan las significaciones y se ponen en juego determinaciones socioeconómicas, políticas y sociales. Y podemos agregar en este último capítulo algo que nos aporta Washington Uranga⁹⁸: que la comunicación puede ser vehículo de la transformación social, en tanto pensemos al sujeto comunicador como un protagonista de la historia que se construye y constituye atravesado simultáneamente por sus entornos más próximos y por su inserción en el espacio de la cultura masiva.

Continuando el planteo de Caletti de pensar a la política en el territorio del sujeto y no de las ingenierías e instituciones, podemos decir que la empresa de los escritores/comunicadores de *El Grillo de Papel* constituyó sin dudas un hecho político –de *reparto de lo sensible*, en términos de Rancière–, que tomando a la literatura como herramienta, propuso formas disidentes de pensar

⁹⁷Caletti, Sergio, Siete tesis sobre comunicación y política, en *Diálogos de la Comunicación* N° 63. FELAFACS, Lima, 2001, pp. 42-49.

⁹⁸Uranga, W. Coloquio *Comunicación para la transformación social. Un itinerario para la acción*, Córdoba, Agosto, 2012.

el mundo, sus jerarquías y acontecimientos. Y como también hemos mencionado siguiendo a Rancière, la política de la literatura radica en su posibilidad de estructurar los hechos, el tipo de vida que viven sus personajes y la capacidad que tiene la ficción de vincular mundos de referencia con mundos alternativos. Esos mundos de referencia son aquellos que vemos planteados en los cuentos y poemas de la revista, y el acto rebelde de cuestionarlos (o más bien de mostrarlos con toda su crudeza) implica evidenciar la falta, el error, y la necesidad de cambio, considerando que hay mundos alternativos que configurar; mundos nuevos urgidos por la necesidad de belleza.

Esa necesidad de belleza que los escritores de *El Grillo* comunican en sus editoriales, cuentos y poemas muchas veces recae en una visión utópica e idealista de la vida social. Este aspecto es una característica que notamos en muchos de sus poemas y resulta, tal vez, la única arista en la cual podemos criticarle a los autores una visión demasiado idílica. El poema “Esto es lo tremendo” de Julio César Silvain, publicado en el N°2 en diciembre de 1959, sirve para entender esta idea:

*“Lo tremendo es que hay un día que uno dice
necesito un sueldo fijo y aguinaldo
y entierra la aventura en el recuerdo.
Y uno tiene razón, lo necesita.
Necesita un retroactivo para deudas, cada tanto,
y un decir trabajo allí, estable, quinto piso
para pedir los créditos del traje.
Y acribilla los gorriones de los sueños.
Es entonces que llega hasta antesalas
con cartas en la mano y vengo
y espere a que lo llamen.
Y uno mira que pasan, pasan, pasan
y ensucia una sonrisa ante una cara
y se muere tres mil seiscientas veces cada hora
de pequeñas vergüenzas
fumadas sobre el lento reloj de un funcionario.
(es entonces lo tremendo: a uno se le cae
el resto de niño que le queda
y lo esconde avergonzado en el bolsillo).*

*Lo tremendo es que hay un día
que entierra los barcos, entierra
la esperanza escondida de treparlos,
guarda el ansia de caminos en un libro,
(algún día, al abrirlo,
restará un antiguo aroma lastimado).
Lo tremendo es que uno necesita
llegar a fin de mes y tengo tanto
y consuela geografías sobre sueños
leyendo en el subte de apurado.
Y ese intacto asombro por los trenes
trastoca su magia por horarios
y el cielo es un llueve o no llueve
nada más que por si llevo el impermeable.
Y ocurre que después, un día
no se es capaz de caminar, porque sí
cincuenta cuabras
ya no se duerme desnudo en primavera
y se levanta con chilenas y con bata.
(casi siempre ya creció una huerta
y un ligustro trabajado los domingos).
Después, alguna vez
cuando un sueño lo parte en astillas hasta el alma
uno dice yo tuve veinte años.
(pone la firma final sobre su muerte)
y además bosteza y dice hasta mañana.
Lo tremendo es este lento suicidarse
a través del pulso y la esperanza
que iniciamos, sangrando, cualquier tarde
buscando un sueldo fijo y aguinaldo.*

(“Esto es lo tremendo”, El Grillo de Papel N°2, 1959)

Este texto bello y contundente pertenece al listado de poemas que la revista rotula como “Generación de los anti-oficinistas”. Su escritura es amena y plantea escenarios que interpelan a todo adulto que haya atravesado los dolores y angustias de crecer; es un poema disidente, que cuestiona el sistema capitalista y la explotación laboral, la alienación y el abandono de los sueños. Sin embargo, en mi opinión, el mismo recae en una idealización de la vida sin

trabajo y obligaciones: considerar que por trabajar en una oficina y tener un sueldo todos los meses se está “acribillando a los gorriones de los sueños” suena un tanto extremista y alejado de la realidad. Se trata de un discurso utópico que caracterizó a esta generación de los años sesenta, como ya lo vimos en el apartado sobre los editoriales de la revista en el que citamos a Carlos Mangone y a Jorge Warley.

Enunciar que uno renuncia a todos sus sueños y muere lentamente por tener un trabajo formal todos los días, y adjetivar esto de “tremendo”, implicaría pensar que una vida dedicada plenamente a la creación artística no presentaría ningún tipo de obstáculo ni dificultad para quien viva de esa manera. Por supuesto que el mensaje de este texto es seductor y genera adhesión ya que nos invita a replantear el sistema económico en el que vivimos –que es por demás injusto y desigual- y a derrumbar estructuras; allí mismo es donde reside su contenido político, su planteo de transformación.

Otro poema que ejemplifica este ideal utópico que tanto caracterizó a los escritores de *El Grillo*, es el escrito por Arnoldo Liberman, y publicado en el N°4 en junio/julio de 1960, llamado “Entonces será”:

*¿Es que no me comprenden?
Quiero tornarme luz
para horadar la niebla y brotar el camino.
Quiero hacerme crepúsculo
para traer el sueño de los hombres
entre vuelo iluminado de palomas.
Quiero matar el grito que elaboran los gendarmes,
para oír sólo,
solamente,
El rumor del hermano rebelde y de su búsqueda.
no me importa el baile de las máscaras:
quiero la sed y el canto insobornable de los niños.
Quiero pronunciar
como hace tiempo y viento las estrellas,
cuando decir Dios era importante,
cuando el cielo era apenas temblor del infinito.
Qué remoto el silencio de las piedras.*

*Hoy son gritos y grietas planetarias,
y aún así,
¡y aún así!
no se despiertan.*

*Cómo ser testigo del fuego y de la historia.
Cómo rogar con las rodillas oscuras y desnudas.
Cómo duele la noche y desgarrar la injusticia,
y este espanto y este brazo
y esta soledad de huesos esperando.*

*Sin embargo estoy seguro del destino.
Será mañana quizá siglo.*

Pero será.

*Y entonces me sabrán luz y camino de sueño.
Me verán armar la magia y empuñarla.
Y no pronunciarán preguntas
ni buscarán respuestas.
No habrá gendarmes
ni música para el baile de las máscaras
Y Dios,
hecho tumba de nostalgia y hecho hombre,
poblará la gracia.*

Entonces será.

*Y el hermano rebelde asumirá la vida.
Y pariremos, en la noche del asombro, la sonrisa para siempre y
desarmada.*

(“Entonces será”, El Grillo de Papel N°4, 1960)

Ya hemos dicho en el capítulo acerca de la infancia y la familia, que en los “Poemas para los que alguna vez fueron niños”, también se recaía en un discurso utópico que se contradecía con la crueldad y brutalidad que era vivida por los niños en los cuentos. Y esa idealización de la infancia también se puede percibir en otros poemas como “Las plazas”, de Luis Ricardo Furlan, publicado en el N° 3, en marzo de 1960:

*Estas plazas, antiguas –bulliciosas
cuando el atardecer las engalanan
el oro del otoño de los árboles
y un aire de muchachas-,
pausa
para el trajín del hombre cotidiano
absuelto en matemáticas
oasis de niñeras y estudiantes
parada
de coches de caballos y de aurigas
látigo en mano castigando al alba,
conjugan el aliento vegetal,
la iniciación del viaje, la plegaria
que ha de cortar el pan de cada día
como una guadaña.
El tiempo, detenido en los metales,
corroe las estatuas
donde anidan asombros de palomas:
antesala
del siglo, cronología absurda,
impávida,
que acopia sus leyendas
y no tiene gorriones en sus ramas.
Por los senderos, musgo de la arcilla,
en un palo de escoba va la infancia
espoleando la voz
hacia el distrito azul de la nostalgia.
Recostado en los bancos
sueña el amor o ya no sueña nada,
mientras la fuente marinera tiene
algún velamen custodiando el agua
y unos ágiles dedos
y una risa gastada
y alguna edad perdida en los faroles
o en un gesto con lágrimas.
Oasis de ciudades, agonía
de la rosa, las plazas
convocarán su canto humedecido,
su humanidad de pájaros guardianes y mucamas,*

*el grito soterrado,
la soledad más alta,
mientras el hombre se desdoble y vea
la dimensión, en ellas, de su estado:
en aquel niño, tierno y haraposo,
que eleva su tarasca;
en ese adolescente empedernido,
prieto de sed, de lucha y de guitarra;
y en este abuelo dulce y centenario,
ahíto de palabras...*

(“Las plazas”, El Grillo de Papel N°3, 1960)

Es decir, los poemas que abordan la infancia son la herramienta principal mediante la cual los autores revelan su pensamiento utópico. Como ya hemos dicho, una de las propuestas que ellos hacen es recuperar aquella frescura e inocencia propia de los niños para transformar el mundo adulto corrompido. La frase “por los senderos, musgo de la arcilla, en un palo de escoba va la infancia escapoleando la voz hacia el distrito azul de la nostalgia” evidencia esta postura que se repite constantemente a lo largo de toda la revista. Otro ejemplo de esta decisión es el poema “El fue”, de Emma de Cartosio, publicado en el N°4 en Junio-Julio de 1960, en la sección “Página para los hombres que alguna vez fueron niños”:

*Dónde
por primera vez
nos sonreímos?*

*Fue en el dibujo
del plato de postre?*

*Fue en la mirada
de la muñeca rota?*

*Fue en una pregunta
que las dos hicimos?*

*Fue en la respuesta
que nadie nos dio?*

*No fue un fue
de dulce ni de vidrio*

*No fue un fue
de juguete ni de mentira*

*Fue un fue
para siempre y a escondidas*

("El fue", El Grillo de Papel N°4, 1960)

El sujeto político que los escritores de *El Grillo* constituyeron colectivamente era un sujeto rebelde y comprometido, ya lo hemos dicho, pero también un sujeto idealista que con su literatura planteaba contradicciones tales como calificar a la infancia y a su constelación de significaciones como un paraíso perdido al que siempre hay que regresar, y a la vez, plantear escenarios sumamente hostiles en los cuales los niños tienen que crear sus propias alternativas para sobrellevar ese mundo injusto.

En *Qué es la literatura*, Jean-Paul Sartre se pregunta por las razones por las cuales un escritor escribe y dice que hay distintas respuestas al interrogante: hay quienes toman al arte como un escape, hay otros que lo consideran una forma de conquista. Pero para él uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo⁹⁹. De allí que los escritores de *El Grillo* manifiesten a través del contenido estrictamente literario –editoriales, poemas y cuentos- ese compromiso (ineludible, según Sartre) de transformar la realidad, de convertir al mundo en un lugar más bello.

Como ya hemos mencionado, Sartre excluye a la poesía de toda teoría del compromiso ya que para él los poetas no manejan significaciones sino sustancias. Pero en esta tesina nos atrevimos a disentir con este postulado y a afirmar, sirviéndonos de las herramientas teóricas que nos brinda Jacques Rancière, que la función comunicacional y la función poética del lenguaje, en

⁹⁹ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 73.

efecto, no dejan nunca de entrelazarse, tanto en la comunicación ordinaria, como en la práctica poética, que sabe desviar enunciados perfectamente transparentes en beneficio propio¹⁰⁰. Es por esto que creemos que los poemas también pueden evidenciar el compromiso de los escritores, porque aunque el articulado del texto funcione muy distinto al de la prosa, la utilización del lenguaje está al servicio de comunicar una idea (en este caso, ideas políticas de cómo debería ser el mundo).

En el ejemplar N°6, de octubre de 1960, los escritores que integraban este colectivo literario publicaron un poema del novelista y poeta francés Louis Aragón llamado “Balada del que canta en los suplicios”. El mismo decía lo siguiente:

*Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
Una voz sube de los hierros
Y habla del mañana*

*Dicen que en su celda
Dos hombres esa noche
Le murmuraban Ríndete
Ya estás cansado de sufrir*

*Tú puede vivir tú puedes vivir
Puede vivir como nosotros
Di la palabra que te libere
Si puedes vivir de rodillas*

*Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
La voz que sube de los hierros
Habla para el mañana*

*Sólo una palabra la puerta cede
se abre y sale sólo una palabra*

¹⁰⁰ Rancière, Jacques. *Política de la literatura*, Buenos Aires, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011, p. 19.

*El verdugo renuncia el dolor
te abandona*

*Una sola palabra y terminan tus males
Una sola palabra una sola mentira
Puede cambiar tu destino
Sueña sueña sueña sueña
Con la tibieza de las auroras*

*Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
La voz que sube de los hierros
Habla a los que vendrán.*

(“Balada del que canta en los suplicios”, Traducción de Graciela
Isnardi, *El Grillo de Papel* N°6, 1960)

En la misma página que se encuentra este poema de Aragón, hay otros dos del célebre poeta y dramaturgo alemán, Bertolt Brecht, que dialogan con la misma línea pacifista y humanista. En un artículo publicado online¹⁰¹, el doctor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, Alejandro Gortázar, sostiene que había una política en los poemas juveniles de Brecht contra la guerra y el chauvinismo, pero en sus poemas del exilio esa política adopta un tono social, como sostiene Benjamin¹⁰², una decidida opción por “los de abajo”.

Esta opción en contra de la guerra y a favor de “los de abajo” es la que indudablemente hacen los escritores de *El Grillo* a la hora de realizar la curaduría de poemas presentes en la revista.

*Mi general, su tanque es sólido
Arrasa un bosque, aplasta cien
hombres*

¹⁰¹ Gortazar, Alejandro. “La poesía de Bertolt Brecht: ironía y compromiso” en *Sujetos.uy, Cultura y política*, 2017, <https://sujetos.uy/2017/08/14/la-poesia-de-bertolt-brecht-ironia-y-compromiso/> (URL).

¹⁰² Benjamin, Walter. “Comentarios sobre poemas de Brecht” en: *Brecht. Ensayos y conversaciones* (Traducción de Mercedes Rein), Arca, Montevideo, 1966, p. 34-65.

*Pero tiene un defecto:
necesita un mecánico.*

*Mi general, su bombardeo es poderoso
vuela más rápido que la tormenta
y transporta más que un elefante.*

*Pero tiene un defecto:
necesita un piloto.*

*Mi general, el hombre es muy
necesario.*

Puede volar, puede matar.

*Pero tiene un defecto:
puede pensar.*

(“Mi general”, Bertolt Brecht, Traducción de P. Lugones, El Grillo de
Papel N°6, 1960)

*Las parejas
se acuestan. Las mujeres jóvenes
engendrarán huérfanos.*

(“Es de noche”, Bertolt Brecht, Traducción de P. Lugones, El Grillo
de Papel N°6, 1960)

*Ellas quieren la guerra.
El que lo escribió
ya está bien muerto.*

(“En el muro escrito esto”, Bertolt Brecht, Traducción de P.
Lugones, El Grillo de Papel N°6, 1960)

Son estas decisiones literarias, pero también estéticas, las que perfilan la identidad del grupo de autores que llevó adelante esta revista, y nos permiten circunscribirlos dentro de una generación de escritores del compromiso sartreano. A su vez, ellos eran claros referentes del idealismo utópico que caracterizó a gran parte de los intelectuales de izquierda de la década y hablaban a través de sus publicaciones. Escribían y cuestionaban la evidencia

del mundo dado, y como en esta tesina sostenemos a través de la teoría de Rancière, este acto cuestionador es un hecho político en sí mismo, ya que actualiza la imaginación de la comunidad y opone una nueva configuración de las relaciones sociales.

Por último, agregaremos algo que ya hemos mencionado en el marco teórico, y es que la esfera de lo público articula por excelencia la relación entre política y cultura¹⁰³. La revista *El Grillo de Papel* fue el resultado del acto de hacer públicas, de poner en común las ideas de los autores, canalizadas a través de su herramienta de trabajo: la literatura. ¿Y por qué lo hicieron a través de una revista y no publicando libros? La respuesta la encontramos en el primer editorial del año 1959 en el que Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman dicen: “Sin embargo, comprendemos que frente a ciertos hechos concretos –la falta de libertad de prensa en nuestro país, por ejemplo-, el repudio inmediato no tiene tiempo de transformarse en materia artística. No. No esperaremos que se nos ocurra una hermosa novela (...)”¹⁰⁴.

Es decir que el espacio de lo público y el diálogo de la revista con la coyuntura fueron la condición *sine qua non* para que ésta existiera.

Y por más que muchos de estos autores lograron consagrarse como figuras reconocidas de la literatura nacional gracias a sus famosas novelas o antologías de cuentos publicadas a una edad “más madura”, Abelardo Castillo dice en una entrevista¹⁰⁵ con la Biblioteca Nacional que nunca escribió tanto como cuando sacaba las revistas en su juventud.

¹⁰³ Caletti, Sergio, “Siete tesis sobre comunicación y política”, en *Diálogos de la Comunicación* N° 63, FELAFACS, Lima, p. 47. 2001.

¹⁰⁴ *El Grillo de Papel* N°1, Editorial, 1959.

¹⁰⁵ “La literatura como fundamento. Entrevista a Abelardo Castillo” en *El Grillo de Papel: Edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

CONCLUSIONES

Si bien en el capítulo anterior incurrimos en una suerte de repaso acerca de los puntos nodales que guiaron la investigación de esta tesina, es necesario verter, en este apartado final, el cúmulo de conclusiones, reflexiones y nuevas preguntas que disparó la confección de este trabajo.

Empezamos hablando de los editoriales, entendiendo a estos como “manifiestos políticos”, que forman parte de un subgénero discursivo con características reconocibles y relativamente estables. Estas son: la extensión breve, el registro periodístico y un mayor hincapié en la circunstancia histórica presente. Este último elemento lo relacionamos con la posición sartreana que sostiene que el escritor debe comprometerse *en el presente* y querer cada día un porvenir inmediato. De allí que los escritores de *El Grillo de Papel* hayan elegido el formato de revista bimensual: la urgencia de involucrarse en los acontecimientos coyunturales, así como de participar en los debates intelectuales de la época, fue la que los guió a crear esta revista que sólo tuvo seis ejemplares pero que, sin dudas, se ha ganado un lugar de reconocimiento en la historia de las revistas literarias argentinas.

A través de los editoriales, los autores se expresaban acerca de los hechos locales e internacionales que los conmovían y también sobre aquellos temas que despertaban en ellos repudio; utilizaron este espacio como territorio de arenga y de pronunciamiento político explícito sin eufemismos. En síntesis, el editorial fue fundamental para que los escritores de *El Grillo de Papel* hicieran una declaración de principios de cómo tenía que ser el mundo.

En el capítulo siguiente analizamos los cuentos y poemas que trataban temáticas vinculadas a la niñez en relación con la familia. Este análisis surgió de advertir un patrón común en la mayoría de los cuentos publicados en *El Grillo*: los personajes solían ser niños cuyos entornos familiares se encontraban alterados y los conflictos estallaban al interior de estos hogares -aunque también traspasaban los límites de lo privado y se vivían en la escuela y en los lugares públicos-. Para trabajar este tema nos servimos de la teoría de Phillippe Ariès, quien trazando un recorrido histórico sobre las distintas formas

de percibir la infancia y la sensibilidad hacia ella, sostiene que la misma, desde el siglo XVII ha estado signada por un sentimiento bifronte, es decir, de dos caras: por un lado, solicitud y cuidado (ternura), y por el otro, severidad.

Esta apreciación que hace Ariès nos sirvió también para entender que en lo que respectaba a la niñez y la familia, la revista planteaba una aparente contradicción y esta misma estaba vinculada con ese sentimiento bifronte; por un lado, en los poemas vimos a la infancia retratada como un momento singular de la vida de los hombres que operaba como reservorio de inocencia, belleza y felicidad; por el otro lado, notamos que en los cuentos los protagonistas infantiles eran oprimidos y sufrían las injusticias que el mundo adulto ejercía sobre ellos.

A su vez, analizamos aquellos cuentos que trataban temas vinculados a la sexualidad y a los estereotipos de género y encontramos varios ejemplos que, como en el capítulo anterior, venían a plantear las desigualdades propias de un mundo desigual, machista y violento que debía ser reformulado. Como en el capítulo de infancia y familia, también trazamos un recorrido historiográfico de la sexualidad de la mano de Michel Foucault, quien con su teoría cuestiona la hipótesis represiva y trata de entender por qué los hombres y mujeres hablan de la sexualidad como si fuera un secreto; por qué dicen con tanta firmeza que el sexo es un tema que merece ser tratado con reparos: con control. A su vez, incorporamos el concepto de “trasgresión deliberada” que introdujo Foucault para describir el gesto rebelde de los escritores de *El Grillo* al hablar de sexualidad.

Tanto la temática de infancia vinculada a la familia, como la que trata la sexualidad y los estereotipos de género fueron tomadas en esta tesina como conceptos madre que organizaron una serie de discursos y significaciones. Es decir: nos servimos de la reiteración de piezas literarias vinculadas a estos tópicos para ejemplificar y esclarecer qué entendemos por política de la literatura; de qué manera es posible transformar un cuento o un poema en un “momento político”, qué alcances y limitaciones tiene ese acontecimiento y qué rol juegan los sujetos en todo ese proceso.

Concluimos que la manera en la que los autores de *El Grillo* hicieron política con la literatura fue a través del cuestionamiento del mundo dado. Constituyeron un sujeto político colectivo y manifestaron un compromiso social al poner en cuestionamiento ciertos temas tabú como la homosexualidad, la violencia de género y el maltrato infantil. Quizás la decisión fue intencional, o quizás ellos inconscientemente escribían sobre estos temas desde una mirada crítica y contra hegemónica que buscaba quebrar el *statu quo*. Hemos caracterizado algunas expresiones de esta mirada como “utópicas” o “idealistas”, ya que parte del proceso de investigación implica tratar de tomar distancia del objeto de estudio y poder criticarlo; animarse a cuestionarlo por más bien pensante que sea.

Ya hemos dicho reiteradas veces a lo largo de este trabajo que el aporte del filósofo Jacques Rancière fue el que estructuró todo el planteo de la hipótesis que aquí se despliega: hacer política con la literatura es posible ya que la misma literatura (y la ficción por su parte), estructura mundos posibles, organiza y propone nuevas miradas, le aporta una nueva textura a “lo real”. Es decir que la política de la literatura no tiene tanto que ver con las causas que el escritor quiera demostrar que defiende, sino con lo que efectivamente produce con su literatura: una cosmovisión, un planteo de igualdad que oxigene la cultura y actualice la imaginación de la comunidad.

Al comienzo de esta tesina hemos dicho que repensar el vínculo entre literatura y política nos invita a pensarnos a nosotros mismos en tanto sujetos. Esto tiene que ver con ampliar la idea de política y no limitarla simplemente al orden del discurso panfletario o al puntillismo académico. Tampoco reducir su definición a la mera lucha por el poder o a su carácter estrictamente institucional; ampliar la definición de política nos estimula a sentirnos parte de los procesos de transformación social, a saber que podemos intervenir en el mundo. Esta revista es una prueba de ello: tratando de evadir todo dogmatismo, los autores de *El grillo* demostraron que se podía hacer política con una revista de literatura.

A modo de cierre, podemos plantear algunos interrogantes que surgieron a raíz de lo investigado. Hemos dicho que tanto para Sartre como para Rancière todo pronunciamiento literario es político en tanto literatura. Esto lleva a pensar que toda manifestación artística es política, ya que el compromiso social es ineludible: uno habla o calla pero siempre estará diciendo algo. Entonces cabría preguntarse: si toda expresión artística es política, en tanto plantea una visión de mundo: ¿qué expresión, entonces, no lo es? ¿Qué elementos en una obra que pueden ser tildados de “reaccionarios”? ¿Es posible decir que hay piezas literarias que pertenecen al orden del compromiso y otras que no?

No encuentro una respuesta concreta y esclarecedora ante estas inquietudes aún, creo que es un debate que puede habilitar incluso la creación de una nueva tesina. Pero puedo aventurarme a creer que es más sencillo circunscribir una obra dentro de una categoría de compromiso social y voluntad de transformar la vida, cuando ésta intenta cuestionar la evidencia de lo dado. Cuando evoca discusiones que polemizan y desgarran el tejido social. Obras, que como dice Rancière, realizan un *reparto de lo sensible* de los roles y posibilidades que tiene el ser humano de desempeñar; todo esto en pos de la igualdad. Obras que cuestionen y critiquen la injusticia, que la muestren con toda su crudeza para que esa lectura germine en lector produciendo en él o en ella nuevos desafíos intelectuales.

En conclusión, creo que nuestra tarea como comunicadores es utilizar las herramientas que la formación académica nos proporciona para con ellas poder analizar la producción social de significaciones. Esto implica desentrañar los sentidos que circulan, cuestionarlos y entender que toda utilización del discurso implica un ejercicio de poder. Dependerá de nosotros saber qué hacer con ese conocimiento, y en pos de qué objetivos orientar los análisis acerca de los complejos procesos sociales que intervienen en la comunicación y en la cultura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ☒ Aguilera, Evangelina. “Poesía del observatorio. La relación arte/vida en las revistas” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymaré De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006.
- ☒ Allport, Gordon Willard. *The nature of prejudice*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1954.
- ☒ Ariès, Phillippe. “La infancia” en *Revista de educación*, nº 281, (v.o. Enciclopedia Einaudi, vol. VI Disponible online.), p. 5-17, 1979.
- ☒ Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México, 1982.
- ☒ Benjamin, Walter. “Comentarios sobre poemas de Brecht”. En: *Brecht. Ensayos y conversaciones* (Traducción de Mercedes Rein), Arca, Montevideo, 1966
- ☒ Blanco, Mariela. “El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco. Espacios de definición de lo poético” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymaré De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006.
- ☒ Calabrese, Elisa. “Animales fabulosos: Un proyecto cultural comprometido” en *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymaré De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Ed. Martín, Mar del Plata, 2006.
- ☒ Bleger, José. *Psicohigiene y Psicología Institucional*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1966.
- ☒ Calabrese, Elisa. “Tres revistas culturales para lectores inteligentes y polémicos”, en *El Grillo de Papel: Edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.
- ☒ Caletti, Sergio. “Aproximación a un campo de problemas sobre el sujeto y la política”, en *Sujeto, política, psicoanálisis: discusiones althusserianas con Lacan, Foucault, Laclau, Butler y Žižek*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2011.
- ☒ Caletti, Sergio. “Siete tesis sobre comunicación y política”, en *Diálogos de la Comunicación N° 63*. FELAFACS, Lima, 2001.

- ☒ Castillo, Abelardo. “La literatura como fundamento. Entrevista a Abelardo Castillo” en *El grillo de papel: edición facsimilar*, Primera edición, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.

- ☒ Cippolini, Rafael. “Hacia una teoría del manifiesto” en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

- ☒ Colodro, Silvia. *El Escarabajo de Oro: literatura, compromiso y polémicas intelectuales en la Argentina de los 60 y 70*, Tesina de grado, Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires, 2004.

- ☒ De Llano, Aymar. *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo/ Aymar De Llano y Elisa Calabrese*, Primera Edición, Martín, Mar del Plata, 2006.

- ☒ Deleuze, Gilles. *Dialogues con Claire Parnet*, Flammarion, 1977.

- ☒ Dovidio, J.F.; Gaertner, S.; Kawakami, K. Intergroup contact: The past, present, and the future, en: *Group Processes & Intergroup Relations*, 2003.

- ☒ Etchezahar, Edgardo Daniel. *La construcción social del género desde la perspectiva de la Teoría de la Identidad Social*, Universidad Nacional de Entre Ríos, Ciencia, Docencia y Tecnología, 2014.

- ☒ Fiske, S.T.; Cuddy, A.; Glick, P.; Xu, J. “A model of (often mixed) stereotype content: Competence and warmth respectively follow from perceived status and competition” en *Journal of Personality and Social Psychology*, 2002.

- ☒ Foucault, M. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Editorial Siglo XXI, México, 1976.

- ☒ Gortazar, Alejandro. “La poesía de Bertolt Brecht: ironía y compromiso” en *Sujetos.uy, Cultura y política*, <https://sujetos.uy/2017/08/14/la-poesia-de-bertolt-brecht-ironia-y-compromiso> (URL), 2017.

- ☒ Guitelman, Paula. *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.

- ☒ Lafleur, Provenzano, Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967), “Los últimos años (1951-1967)”*, Ediciones el 8vo loco, Buenos Aires, 2006.

- ☒ Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Editorial Biblos Buenos Aires, 1994.

- ▣ Medel Casella, Ariel. *Rita Laura Segato, La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Amerika [En ligne], <http://journals.openedition.org/amerika/7531> (URL), 2016.
- ☒ Ocampo, Victoria: “Impresiones de Nuremberg”, en *La viajera y sus sombras, Crónica de un aprendizaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- ☒ Pichon-Rivière, Enrique. *Del Psicoanálisis a la Psicología Social*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1970
- ☒ Pujol, S. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2002.
- ☒ Rancière, Jacques. “Política, identificación y subjetivación”, en *El reverso de la diferencia: identidad y política*, Caracas, 2000.
- ☒ Rancière, Jacques. *Momentos políticos*, Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, 2010.
- ☒ Rancière, Jacques. *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011.
- ☒ Rancière, Jacques, *Política de la ficción*, Conferencia en la Facultad Libre de Rosario, en el marco del Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad Nacional de Rosario, 2012.
- ☒ Rivera, Jorge. *El periodismo cultural*, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- ☒ Romano, Eduardo. “Revistas argentinas del compromiso sartreano”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 430. Madrid, 1986.
- ☒ Roncagliolo, Rafael. “Comunicación y democracia en el debate internacional”, *Revista Nueva Sociedad*, 1983.
- ☒ Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1948.
- ☒ Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*, 1a ed., Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2003.
- ☒ Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2013.
- ☒ Soifer, Raquel. *Psicodinamismos de la familia con niños. Terapia familia con técnica de juego*, Editorial Kapeluz, Buenos Aires, 1980.

- ▣ Tajfel, H., & Turner, J.C. "The social identity theory of intergroup behaviour" en *Psychology of intergroup relations*, S. Worchel & W.G. Austin (Eds.), Chicago, 1986
- ☒ Tassin, Etienne. "De la subjetivación política. Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze", en *Revista de Estudios Sociales*, No 43, Bogotá, 2012.
- ☒ Terán, Oscar. "Advertencias" en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956.1966*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.
- ☒ Uranga, Washington. *Coloquio Comunicación para la transformación social. Un itinerario para la acción*, Córdoba, Argentina, 2012.
- ☒ Zangrandi, Marcos. *Familias Póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*, Editorial Godot, Buenos Aires, 2016

ANEXO

EDITORIAL

Es muy probable que en nuestros tiempos —y en este país— escribir no resulte glorioso asunto. Tampoco es una operación mercantil demasiado brillante. Pero esto no es lo que más nos preocupa. Siempre hemos temido, en cambio, que en la hora del cohecho intercultural y las violentas transformaciones económicas, acunara poemas o narrar cuentos pase por ser, omén de no lucrativa, una actividad reaccionaria, desvinculada del proceso histórico.

Salimos a la calle convencidos de lo contrario: creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria. Pero decir que hemos salido a la calle no es sólo una formulación más o menos simbólica. No. Sabemos que la calle es el múltiple cenáculo donde el pueblo dice su pacífico verdad cotidiana y, en última instancia, el sitio subversivo donde levanta una barricada y vindica su humillación. Por eso hemos salido a la calle. A juntarnos con la voz del pueblo, que es la nuestra. Nosotros —escritores, dramaturgos, poetas— también esperamos el algún-día en que, cada hombre, pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponde; pero no ignoramos que, mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arrimen a la utopía. Aportemos, pues, nuestra herramienta.

La literatura, ya que no un medio de vida, es para nosotros un "modo" de vida. Una manera de caminar próximos. O, para decirlo con palabra ajena, una forma de compromiso.

Nuestra filiación en este sentido es clara. No se trata ya de un compromiso c. medios —compromiso de partido, de secta, de club retórico—; no. Tampoco ponemos, indiscriminadamente, a todos las entidades en un mismo meridiano de utilidad social; pero, las entidades, siempre nos importarán mucho menos que nuestra conciencia de estar pisando, viviendo, la revolución.

Para quienes prefieren el rótulo, la ordenada etiqueta sobre la frente, el "ismo" tranquilizador, confesamos que —en cuanto escritores— no nos parece imperioso llevar carnet en el bolsillo, o distintivo en la solapa, para escribir una gran novela, y —en cuanto hombres— tampoco creemos que ésos sean elementos "sine qua non" de la transformación social. La transformación social es un hecho histórico; el "ismo", una entelequia. Y los entelequias no existen. Existen los hombres.

A ellos nos dirigimos —no a todos, claro está, no a los dueños de la mentira, la obscurencia, el dogma, el dólar o la plutocracia— y, entonces, tal vez nuestro compromiso también sea a medias. Nacimos en esta orilla de acá; o la izquierda de la sangre.

Extenderse en consideraciones de este tipo, según creemos, no conduce a nada. La nuestra, por ser vital, es una actitud demasiado evidente para complicarla con orduas sociologías. Justamente por ese motivo "EL GRILLO DE PAPEL" ha de ser, casi esencialmente, una revista para quienes la literatura es, antes

que otra cosa, una actividad creadora. Estamos convencidos de que, para esclarecer su posición ante la vida, el escritor no necesita recurrir a la efusión panfletaria o al deliberado puntillismo de un ensayo académico. Un cuento, un poema, un drama, pueden llegar a ser tan contundentes como aquéllos. Y mucho menos áridos.

Sin embargo, comprendemos que frente a ciertos hechos concretos —la falta de libertad de prensa en nuestro país, por ejemplo—, el repudio inmediato no tiene tiempo de transformarse en materia artística. No. No esperaremos que se nos ocurra una hermosa novela para contar que, mientras nosotros, agotando posibilidades trabajábamos por un nuevo órgano de expresión, un decreto tramposo clausuraba una docena de diarios y revistas —no exactamente aquellas pornográficas exhibidas por cientos en los quioscos públicos— y Leónidas Barletta, premio municipal y americano de literatura, director de uno de los teatros que más han hecho por la cultura popular, ex presidente de la SADE y padrino de mucho escritor joven disperso por allí, se veía obligado a cerrar su periódico independiente.

No. No esperaremos que se nos ocurra una hermosa novela para contarla.

Seremos una revista de creación, pero sin soslayar, llegada el caso, nuestra responsabilidad de crítica; ni siquiera con aquellos que, de algún modo, esperan con nosotros el advenimiento de un hombre más justo, más libre, menos torpe y mezquino.

Salimos a la calle sin pre-conceptos ortodoxos ni planes tácticos. Por otra parte, nunca hemos comprendido con exactitud dónde termina la ortodoxia y comienza la aberración; ni cuándo el oportunismo, el ocultamiento y la mentira, empiezan o ser razones tácticas.

Esa es nuestra orientación. Estéticamente, y toda vez que el oficio de escribir es un oficio humano, nuestras ideas son consecuencia de aquélla. "EL GRILLO DE PAPEL" no nació de una élite artpurista. Las frías aristocracias meramente retóricas no tendrían espacio —ni sentido— en una revista como la nuestra. La palabra en función decorativa, el sonido de lujo, nos disloca el presupuesto. El eclecticismo, estético o ideológico, es una frivolidad que tampoco podemos pagar.

La calidad artística, en cambio, es una urgencia. Hacemos de esto una premisa. y, en la medida que nuestro criterio selectivo lo permita, sólo publicaremos trabajos que respondan a ella.

El hombre crea cosas porque las necesita. El arte, creación tan humana que se la creyó divina, responde también a una necesidad íntima, honda, insuperable: necesidad de belleza. Y la belleza, la única, la auténtica, siempre es revolucionaria.

Porque, a nuestro entender, revolución no significa tal o cual partido, esta o aquella nueva forma estatal. Es un apremio vital, instintivo, de transformar la vida.



Registro propiedad intelectual en trámite

CONSEJO DIRECTIVO:
Abelardo Luis Castillo
Arnoldo Liberman
Oscar Castelo
Víctor E. García

COMPOSICION GRAFICA:
Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueron dibujados por
Alba

Redacción y adm.: Maza 1511, 2º C
BUENOS AIRES

2 • el grillo de papel

"EL GRILLO DE PAPEL" llama a colaborar en nuestras páginas a todos los escritores jóvenes de la Capital y el Interior. Los poemas, cuentos (a grillerías) deben ser remitidos a nuestra redacción. Los trabajos en prosa no deben exceder las 2.000 palabras.

REVISTA LITERARIA "EL GRILLO DE PAPEL"
Maza 1511 — 2º C

SUSCRIPCION:
Argentina: 12 números \$ 100
ó números \$ 55
Exterior: 12 números 1,50 Dls.

Lugar y fecha

Deseo suscribirme a números de esa revista, para lo cual envío cheque/giro bancario/postal, o la orden de Abelardo Luis Castillo, por la suma de \$

Firma

Nombre y apellido:
Domicilio:
Localidad:
FF.CC.

CONFUSION Y COINCIDENCIA

editorial

En un artículo que bajo el título de "Izquierda y facilidad" publicó el director de *Gaceta Literaria*, Pedro G. Orgambide, en el número 19 de su revista, se hace referencia crítica a **EL GRILLO DE PAPEL**. Exactamente dice así: "Creemos un deber mantener una línea de flexibilidad y comprensión ante estos problemas; pero no creemos que esa amplitud sea prescindencia ni facilidad. Por eso nos oponemos a la aventura irresponsable de los intuitivos de la izquierda que con el pretexto de despreciar una determinada ortodoxia y en general la política de la cultura, se abrojan la virtud de la extrema sinceridad. Sin duda el desprecio a la política de la cultura —a la inteligencia, en todo caso— ya implica una actitud. Una actitud política, mal que les pese a sus cultores: la de la tercera posición, la de las razones del corazón, que bien puedan ser las del irracionalismo. Se repite aquí, con ligeros variantes de nivel y oportunidad, la controversia que hace algunos años se proyectó desde el epicentro europeo entre la posición crítica de la izquierda responsable y los abogados del individualismo humanista. También aquí, en su versión crílica, han aparecido esos abogados: jóvenes poetas y escritores, improvisados en críticos de la izquierda militante. Decimos improvisados no en un sentido peyorativo, sino ateniéndonos a su propia circunstancia: ellos mismos, en una reciente publicación, confiesan su ignorancia política, lo que no les impide juzgar hechos políticos." Hasta aquí Orgambide. Como es visible, el nombre de nuestra revista no aparece en el contexto. Las únicas tres publicaciones aparecidas en esos días eran "Mar Dulce", "Centro" y nosotros. Como a las dos primeras se cita en párrafos anteriores, debimos deducir, no sin sorpresa, que la referencia estaba dirigida a **EL GRILLO DE PAPEL**, presunción que fue confirmada por el director de *Gaceta Literaria*.

Dice Orgambide oponerse a la **aventura irresponsable de los intuitivos de la izquierda**. La adjetivación es falaz. Orgambide sabía perfectamente al escribir esto cuánto juicio meditado, dolor y voz derrochamos en las sucesivas reuniones que llevaron a nuestra separación de "Gaceta Literaria". La "aventura" no mide los pasos; la responsabilidad, sí. Y Orgambide sabe que fuimos responsables. No estábamos dispuestos a perdernos en los vericuetos de la "culto-política" que enturbia o mutila a la verdad. La media verdad, Orgambide, es sin atenuantes una media verdad. No hablamos —antes ni ahora— de la VERDAD abstracto, idealista, sino de la minúscula y palpable, verdad concreta de hombres que hemos optado por un mundo de justicia, de socialismo, de libertad.

El director de "Gaceta Literaria" nos llama "intuitivos". Y bien. Aceptamos la etimología del calificativo, no sus implicaciones erróneas. Intuición —copiamos textualmente uno de los documentos más au-

torizados de nuestra lengua— significa la percepción clara, íntima, de una verdad tal como si estuviera a la vista. Agrega Orgambide: con el pretexto de despreciar una determinada ortodoxia. Y nosotros decimos que no hay tal pretexto ni tal determinación. Debemos entonces aclarar. No hemos creado una revista literaria para encubrir inconfesables manejos; nuestro desprecio por la ortodoxia no se refiere exclusivamente a un partido o a una secta, pero —y esto es, sin duda, lo que quiso decir Orgambide al hablar de determinación— en cuanto escritores de izquierda, nos concedemos el derecho de criticar con responsabilidad la ortodoxia del Partido Comunista. Deploramos las normas dictadas por los funcionarios y sus Index, pues, en virtud de su estatismo, ellas no hacen más que retardar el proceso de la construcción revolucionaria. Sabemos sin titubeos que para el hombre no hay otra salvación que el socialismo, y sabemos, también sin titubeos, que los intereses del espíritu están con el proletariado. ¿Es razón para que, exigiéndonos una definitiva violencia sobre nuestro pensamiento, sobre nuestra acción, renunciemos a la sinceridad? No. Y no creemos que ésta sea una actitud que se pueda calificar ligeramente con la palabra "fácil". Se necesita un profundo desgarramiento, una elegida voluntad de ser auténticos, para desentendernos de la "facilidad" que, tal vez, significa descargar en otros nuestra propia responsabilidad. Queremos mirar de frente la situación, denunciar los errores y las deformaciones, fomentar una auténtica justicia socialista, para que los acontecimientos históricos no nos tomen desprevenidamente por la espalda. Lo repetimos. No somos ni virtuosos ni indignados discípulos de la VERDAD ABSOLUTA, no estamos encaramados sobre ella, hablando de arriba a abajo; pero tampoco queremos delegar en nadie nuestro derecho a la reflexión y a la crítica. Porque si ayer fue una mentira de Polevoi a Howard Fast, hoy una torpe reacción a Pasternak saturada de insultos y excomuniones, o una sinagoga abierta de "favor", no queremos que el futuro pueda representar otra vez miles de personas inocentes víctimas del capricho. Reiteramos que no somos la encarnación del reproche, pero creemos firmemente en aquella expresión de Albert Camus: **la barbarie nunca es provisional**. Por otra parte, Orgambide no debe olvidar que si Murena protesta por la injusticia revolucionaria y nosotros lo hacemos, nunca será por las mismas causas.

Dice el texto: **Sin duda el desprecio a la política de la cultura —a la inteligencia en todo caso ya implica una actitud—**. Pasando por alto la ligereza de suponer que política de la cultura e inteligencia son sinónimos, seremos escrupulosos. Creemos que Orgambide debe leer bien aquello que se propone contradecir, pues, si en verdad es irrefutable que el desprecio a la política de la cultura implica una actitud, negamos que esa actitud sea la nuestra. En tal sentido tres ediciones de **El Grillo de Papel** son nuestra respuesta: en ellas hemos enunciado nuestra orientación político-cultural. Las discrepancias que puedan surgir, ahora sí, no implican en absoluto desprecio a la razón científica o a la inteligencia. Orgambide nos llama, más adelante: **abogados del individualismo humanista**. Es claro: usa palabras desprestigiadas y cenicientas por el abuso. Pero humanismo, para nosotros, es la búsqueda de la justicia sin debilidad, es amor a ser libres, es, como dijo Thomas Mann: **lo contrario del fanatismo**. Por eso creemos que el único, el auténtico humanismo, es el socialismo, la más honda y fervorosa de las empresas humanas. Marx escribe en el Manuscrito económico-filosófico de 1844: **El Socialismo es un retorno completo del hombre hacia sí mismo en tanto ombre social, es decir, hombre hu-**

mano. Este socialismo como perfecto naturalismo equivale a humanismo. Y Engels, en el Anti-Dühring, dice con respecto a individualismo: **La sociedad no puede liberarse a sí misma sin liberar al mismo tiempo a cada individuo...** El libro desarrollo de cada uno es la condición del libro desarrollo de todos. Creemos que Orgambide suscribirá con nosotros estas decisivas palabras: la libertad de la persona y la revolución socialista se integran irreductiblemente.

Más adelante dice que, los nuestros, **son las razones del corazón, que bien pueden ser las del irracionalismo**. Sí. Tal vez arriesgamos. Pero, no atender a las "razones del corazón", lo dice la experiencia, ha llevado muchas veces a moderar demasiado la voz: a callar. Y callar, bien puede ser complicar el racionalismo con los torpes esquemas reaccionarios, con las conveniencias que se justifican por sí mismas y con los "terrores de superación".

Por fin, dice Orgambide: **También aquí, en su versión crílica, han aparecido esos abogados: jóvenes poetas y escritores, improvisados en críticos de la izquierda militante**. Decimos improvisados no en un sentido peyorativo, sino ateniéndonos a su propia circunstancia: ellos mismos, en una reciente publicación, confiesan su ignorancia política. La total inexactitud de estas palabras nos tienta a contestarlas exactamente con el mismo párrafo que Orgambide utiliza: **esta actitud, por lo pueril, obviaría el comentario. Sin embargo ella ilustra claramente sobre la escasa responsabilidad y evidente confusión de quienes así entienden la amplitud dentro de la izquierda independiente**. Pero este párrafo es indiscriminadamente agresivo, e irrespetuoso, y nosotros sentimos un cálido respeto por los valores humanos de quienes, dentro de la literatura, conforman la izquierda independiente, *Gaceta Literaria* en este caso, y en particular su director, Pedro Orgambide. Por eso tampoco ahora asumiremos una fácil actitud. Nos remitimos a la página que motivó el comentario de Orgambide, y que parece no haber bien leído: nuestro primer Editorial. En él renegamos de las pseudo-sociologías, las efusiones panfletarias y el bizantinismo académico. Declaramos haber salido a la calle sin preconceptos ortodoxos ni planes tácticos. Reconocimos para siempre no saber con exactitud dónde termina la ortodoxia y empieza la aberración. Pero, en ningún momento, confesamos **ignorancia política** ni desprecio por ella. Más aun, en nuestro número 2 declaramos exactamente: **Toda obra de arte es siempre política. Y entendemos por política lo que ésta surge de concepción del hombre, la sociedad, la vida y el universo**. No es en esto precisamente que reside la confusión de la izquierda. Aquella se inicia cuando, so pretexto de la política revolucionaria, los preceptores del pensamiento —que tanto Orgambide como nosotros repudiamos— hacen hablar a la revolución el lenguaje del reaccionarismo.

Terminamos. Nuestra opción es por el socialismo, por el hombre libre en posesión de su destino, por el repudio ante la injustificada violencia y el gesto totalitario. Rechazamos rotundamente el anticomunismo político porque sabemos de sus móviles y de sus inspiraciones. Con respecto a la automática rotulación de quienes, por una policial tranquilidad, preferirían que los hombres fuesen fichas, o números, decimos de una vez y para siempre que nuestra definitiva posición surge, en cuanto hombres que escribimos, de nuestros actos; nuestros errores y nuestros obras.

En lo que respecta a los intelectuales de izquierda, Orgambide con ellos, nos parece mucho más constructivo que agriar discrepancias, luchar por nuestras coincidencias.

LA DIRECCION

el grillo de papel • 3



AFRICA y REBELION

Mil fusiles apuntándole no impedirán a un hombre creer, en su fuero interno, en lo justo de una causa. Y si muere, otros dirán NO hasta que cese la fuerza.

ALBERT CAMUS

Los titulares de la prensa, la narración más o menos detallada de hechos impresionantes, la enumeración de víctimas, en fin, el engranaje periodístico de siempre, que esta vez se ha movido alrededor de los sucesos de África del Sur, ¿hasta qué punto han logrado escamotearnos la cuestión fundamental: los resortes que articulan esta barbarie? La apariencia de violenta transitoriedad que nos han presentado no puede engañar a nadie por poco prevenido que esté. El avasallamiento del que han hecho y hacen ejercicio los colonialistas es un largo proceso en el que los desórdenes de Johannesburgo y Capetown no son sino una expresión más. El

fanático nacionalismo de un primer ministro declaradamente nazifascista y la existencia de Corporaciones de Contratación Indígena que reclutan mano de obra y carne de explotación son sólo los aditamentos anecdóticos y despreciables de esta otra dolorosa historia. Lo sustancial es la explotación del hombre por los mercaderes del hombre. Lo sustancial es la estúpida permanencia de una sociedad de poderío y de codicia con valores arrancados de la animalidad más conciente: la de preservar una cómoda injusticia, una denigrante subvaloración de la dignidad humana, una historia fabricada con sangre de espíritu amarrado a la noria.

Peró el hombre es búsqueda del hombre. Y, en consecuencia, toma de conciencia y rebelión. No hay lugar para la conquista cuando lo indestructible es permanente. África, grito ardiente de los oprimidos, lo ha entendido así. Y llegará el día en que saldrá de su profunda entraña la última intransferible validez de su grito: el hombre negro transformado en total hacedor de su destino.

A SANGRE FRIA

Caryl Chessman ha sido ajusticiado a sangre fría. En su alegato póstumo dejó escritas estas palabras: **Ud. me ha preguntado si lo lamento y le digo que sí. Lo lamento por la niñez que he perdido [...]** Sin embargo me parece que alguien podía haber penetrado en mí, alguien podría haber llegado a mí cuando era solamente un niño perplejo y confundido [...]. He considerado que en cada caso la sociedad ha evadido su responsabilidad. Estos son los errores de la civilización. En lugar de corregir errores, la sociedad los borra. [...] Me ha preguntado Ud. sobre una vida futura. Creo que no existe. Caryl Chessman ha pasado al olvido.

Nosotros podemos responder: Caryl Chessman no ha pasado al olvido, como no han pasado al olvido Sacco y Vanzetti, Bárbara Graham, los esposos Rosenberg ni los miles de negros linchados ni los millones de niños confundidos ni los muchos millones de hombres explotados por un sistema social de teócratas, gendarmes y mercantilistas. Algún día América, toda América, hará de cada Cary Chessman un hombre honesto, de cada negro linchado un poseedor absoluto de su vida, de cada hombre explotado una cálida y recíproca entrega al trabajo fecondo y a la justicia social.



el GRILLO
de papel

Registro propiedad
intelectual Nº 634.896

CONSEJO DIRECTIVO:

Abelardo Luis Castillo
Arnoldo Liberman
Oscar Castelo

COMPOSICION GRAFICA:

Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueros dibujados por
Alba

Redacción y adm.: Maza 1511, 2º C
BUENOS AIRES

2 • el grillo de papel

"EL GRILLO DE PAPEL" llama a colaborar a todos los escritores jóvenes de la Capital y el interior. Si la Redacción lo considera necesario, se mantiene correspondencia. En ningún caso se devuelven originales. Informamos a nuestros SUSCRIPTORES que debe responsabilizarse el Correo por cualquier deficiencia en la distribución del ejemplar.

LECTOR

Colabore con nosotros difundiendo "EL GRILLO DE PAPEL". Suscribase, y suscriba a sus amigos. Seis números: \$ 55. Doce números: \$ 110. — Bonos y Giros a la orden de Abelardo Luis Castillo, Maza 1511, 2º "C", Capital Federal. Adjunto importe correspondiente a números de "EL GRILLO DE PAPEL".

NOMBRE DIRECCION

Ajuntado importe correspondiente a números de "EL GRILLO DE PAPEL".

NOMBRE DIRECCION

EDITORIAL

LA LEY DE LAS VISCERAS

Hay que imaginar esto: seis millones de hombres vivos, juntos, en manifestación. Seis millones de personas —todos los habitantes de Buenos Aires, y de Rosario, y de Córdoba; la tercera parte de los hombres que viven en nuestro país—, en muchedumbre, vivos, hablando y riendo; imaginarlos ruidosamente, en multitud. Es necesario comprender lo que eso significa —su grandiosidad o, aunque la palabra duela más tarde, su espectacularidad abrumadora—, hay que comprenderlo porque es la única manera de darse cuenta que significan REALMENTE seis millones de hombres muertos. Eso. Seis millones de hombres asesinados, quietos, hacinándose unos sobre otros, puestos uno a continuación de otro, cubriendo mucha tierra: porque eso es lo importante: la cantidad. EL VOLUMEN. Recién ahora, una vez tomada con toda frialdad perfecta conciencia de lo que significan seis millones de cadáveres, los guarismos dejan de ser una abstracción, un número en una estadística, y empiezan a transformarse en carne, en montañas de huesos e intestinos, de ojos y de piernas: en pedazos de gente. Recién ahora se puede hablar de jurisprudencia, soberanía, adecuadas reparaciones. Aun, recién ahora se puede hablar de Eichmann, pensar en lo que REALMENTE significa Eichmann.

Si. Nosotros también estamos en condiciones de acumular preguntas: ¿qué se entiende por Soberanía en un país como éste, convertido en la cueva de cuanto asesino anda suelto por el mundo?; ¿qué se entiende por Soberanía en un país como éste, que no sabe defender la tierra que le pertenece, y que, oficialmente, hace el juego a los otros criminales, los delincuentes colonialistas que quieren aplastar, en Cuba, a la única revolución ameri-

cana que verdaderamente defiende su soberanía? Pero no. Esto no es lo que ahora importa. Ahora importa que Argentina trató de amparar, con elocuentes estratagemas jurídicas, a un degenerado que no merece siquiera la posibilidad de un juicio, porque un juicio implica un abogado defensor. Y no concebimos que nadie pueda defender, jurídicamente o no, a un perro carnicero. No entendemos la Ley ni nos importa. Cuando las leyes pueden ser violadas y no pueden ser defendidas, defendidas con la conciencia, como en este caso, es porque la Ley y la Justicia se contraponen, y porque todos los conceptos jurídicos que rigen esa sociedad pueden ser tan falsos como éste de la Soberanía, y necesitan ser saneados, porque son peligrosos, porque todo lo que va contra la conciencia de los hombres es inhumano. No creemos en leyes de papel y tinta; creemos, sí, fervientemente, en la justicia instintiva de los hombres. Justicia instintiva que Sábato expresó por nosotros: si yo tuviera la espantosa buena suerte de encontrarme con una de aquellas fieras cobardes, confieso que lo mataría con un palo, con un hacha, o con lo que más a mano encontrase. Pero, ¿cómo obrarían nuestras leyes entonces?, ¿de qué modo obrarían si un hombre como Sábato, o como cualquier hombre bien nacido, judío o no, tuviera la espantosa buena suerte de toparse con Eichmann o con el resto de los criminales que amparan ellas mismas, nuestras leyes? Sabemos cómo obrarían. Y nos repugna. Del mismo modo que nos repugnan todos nuestros periódicos y algunos de nuestros intelectuales, quienes, haciendo gala de serena objetividad han optado por el racionalismo crítico esta vez, esta vez en que el racionalismo y la objetividad se confunden irremediablemente con la infamia.

Si. Estamos en condiciones de acumular preguntas, y hasta de demostrar JURIDICAMENTE que no se ha violado en absoluto la soberanía argentina, por cuanto nadie puede roptar de un país a quien no está en él, y Eichmann, jurídicamente, nunca entró al país. Pero queremos plantear otro interrogante, más brutal, más verdadero: ¿quiénes, si no los negros, pueden juzgar adecuadamente, minuciosamente, a los blancos metedores de negros? ¿Quiénes, si no los japoneses, tienen derecho a juzgar a los que arrojaron la bomba de Hiroshima? ¿Quiénes, si no los judíos, pueden acusar de verdad a Eichmann, acusarlo con la razón de sus visceras, sabiendo que seis millones de judíos masacrados no son un dato estadístico? son enormes montones de carne arrojados a los hornos como si fueran basura, mujeres parturientas sometidas a los más cínicos y bastos procedimientos del horror, hombres con los testículos macerados, jabones hechos de grasa humana; son el campo de concentración de Auschwitz y el de Bergen-Belsen, y el Ghetto de Varsovia, y peines fabricados con cabello de muchacha, y libros encuadernados con piel de muchacho. ¿Quién puede juzgar, acusar mejor? Hemos visto fotografías de oficiales de la Gestapo que sostienen entre sus manos los pechos de una judía, los pechos arrancados del cuerpo de una judía. ¿Quién puede juzgar esto? Ante semejante espectáculo ya no reacciona la inteligencia, ni siquiera reaccionan los ojos. Victoria Ocampo, la Victoria Ocampo, que respetamos, lo dijo mejor que nadie: sólo se puede reaccionar con el estómago. Por eso, no sólo entregáramos Eichmann al pueblo judío: se lo arrojaríamos. A ellos, que son acaso los únicos que pueden reaccionar con la lágrima, porque para ellos Bergen-Belsen y Auschwitz no son un símbolo del espanto, sino el espanto: hornos, y cámaras de gas, y tumbas. Nuestro derecho, nuestra obligación, es imaginar lo que fue aquello, imaginarlo bien, hasta que sea insoportable. Y después vomitar. Entonces entenderemos mejor qué quieren los hombres cuando hablan de revolución.

Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman



Registro propiedad
intelectual N° 634.896

DIRECTORES:

Abelardo Luis Castillo
Arnoldo Liberman

COMPOSICION GRAFICA:

Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueros dibujados por
Alba

Redacción y adm.: Maza 1511, 2° C
BUENOS AIRES

2 • el grillo de papel

"EL GRILLO DE PAPEL" llama a colaborar a todos los escritores jóvenes de la Capital y el interior. Si la Redacción lo considera necesario, se mantiene correspondencia. En ningún caso se devuelven originales. Informamos a nuestros SUSCRIPTORES que debe responsabilizarse el Correo por cualquier deficiencia en la distribución del ejemplar.

LECTOR

Colabore con nosotros difundiendo "EL GRILLO DE PAPEL". Suscribese, y suscriba a sus amigos. Seis números: \$ 70. Doce números: \$ 140. — Bonos y Giros a la orden de Abelardo Luis Castillo, Maza 1511, 2° "C", Capital Federal.
Adjunto importe correspondiente a números de "EL GRILLO DE PAPEL".

NOMBRE DIRECCION

Adjunto importe correspondiente a números de "EL GRILLO DE PAPEL".

NOMBRE DIRECCION

A- NI- VER- SA- RIO

En el primer número de EL GRILLO DE PAPEL escribíamos: decir que hemos salido a la calle no es una formulación más o menos simbólica. No. Sabemos que la calle es el múltiple cenáculo donde el pueblo dice su pacífica verdad cotidiana y, en última instancia, el sitio subversivo donde levanta una barricada y vindica su humillación. Desde entonces hasta hoy ha pasado un año y, más que nunca, estamos convencidos que nuestro lugar es éste. La literatura —dijimos— ya que no un medio de vida, es, para nosotros, un "modo" de vida. Una manera de caminar próximos. Porque, si en todas las épocas que atravesó la humanidad, el arte ha tenido una honda correspondencia con su tiempo, hoy esa ligazón es imperiosa, excluyente, definitiva. El individuo, considerado como ente marginal y caprichoso de la especie, es una fábula, que ni siquiera tiene la virtud de ser bella, dando hay un personaje que ostenta largas orejas de asno, razona como los fariseos y deduce la siguiente moraleja: estoy solo, luego, no existo. Sabemos cuánta secreta esclavitud hay en la aparente invulnerabilidad, en el falaz albedrío de los intocables de espíritu. Hemos nacido hombres: este solo hecho nos confunde, sin alternativa, con toda la sociedad. Pero hay más: hemos nacido en este siglo y bajo ciertas condiciones históricas, y hemos elegido permanecer, o, lo que es lo mismo, echarnos al hombro la existencia. Seguir vivos ya significa optar. Optar por un mundo que ha relegado la torre de marfil al desván de los antiguos trastos, de los baulés polvorientos o, a lo sumo, de la nostalgia. Los acontecimientos, la necesidad impostergable de asumirse en la Historia, han hecho del artista un ser total, político —comprometido o cómplice, pero en ningún caso ajeno al mundo en que vive—, articulado, como cualquier otro, a la vertiginosa humanidad que hoy (en África, en Cuba, en Argelia, en la España del Silencio, en cada sitio del mundo donde el hombre aún es búsqueda o protesta) peligrosamente juega su destino al azar de un futuro hermoso. Pero el artista —se dirá— no es un guerrillero. Es cierto. Y por eso su justificación se halla dos veces comprometida: él es responsable de sus obras y de sus actos; de todas las palabras que escribe y de todas las palabras que calla. Se ha puesto del lado de la Belleza, pues bien: ya nunca

podrá ser secuaz de la mentira, la injusticia o la estupidez. Ningún hombre, es verdad, escoge de antemano el tiempo que le toca vivir: de pronto está metido en él, se lo han impuesto sin preguntarle su opinión (algún poeta deploraba que Dios no le hubiese consultado la mejor manera de crear el mundo): pero también es verdad que el hombre escoge el porvenir. Todos, sin remedio, somos culpables del futuro; por eso, nadie tiene siquiera el derecho de imaginar melancólicamente una Ciudad de los Fines, si, ahora, calla el juicio que le merece la sociedad, no abomina de ella, o no emplea los medios de que dispone para transformarla. Desde Neardenthal hasta aquí todos nuestros antepasados son responsables de este siglo XX, del Ghetto de Varsovia y de la bomba de Hiroshima. Pero a partir de ahora nosotros también ocuparemos, junto a ellos, nuestro sitio en el banquillo de los acusados. No por pintar un cuadro o por componer una sinfonía estaremos más limpios de la sangre de Djamilia Bupasha, la muchacha torturada en Hussein-Dey; ni menos complicados con esa imbécil juventud que, ahora y en nuestro país, tiene por paradigma al médico asesino César Casanova Ferro, aprendiz matador de chicos judíos. Si. El artista también se sienta en el tribunal del juicio: es el fiscal y el acusado, porque su verdad está en juego, su bella verdad, que empieza a ser pisoteada en el mismo instante que en cualquier sitio del mundo se pisotea a un hombre. Pues sólo cuando ya no queda un humillado, una Djamilia o un Trilnick, estaremos en condiciones de recuperar la Gran Aldea de utopía, nuestro empuinado sueño del Huerto.

Para hoy otra forma de compromiso. Durante un año la hemos repetido hasta el cansancio, y seguiremos repitiéndola porque —si como se asegura con toda la indiferente frialdad de un logaritmo— una mentira, reiterada mil veces, acaba por transformarse en una verdad; una verdad, reiterada mil veces, debiera lograr la fuerza compulsiva de un código: hay un compromiso con el Arte, un pacto. Si. Un pacto que no han comprendido ciertos escritores que, exhibiendo una pretendida actitud revolucionaria, quieren justificar, con estrépito, una obra mediocre. Es en este sentido que la obra de Arte, tal como la concebimos, debiera ensamblar la plenitud de la Belleza con la dimensión humana —humanística— de su creador. Cuando no ocurra tal coincidencia, cuando no se hace sangre tal dualidad, cuando la necesidad de transformar el mundo no nace de la urgencia de transformarlo en bello, el acto de optar se frustra y es gratuito, o bien, se dogmatiza y es deleznable. Sólo con tales características el compromiso del Arte puede ser crítico y creador, auténtico y fecundo. Una nueva concepción de la sociedad no puede ser hija del conformismo ortodoxo, ni fruto del tobogán decadentista de la burguesía que, a toda costa, quiere ahora salvar su alma.

Decíamos hace un año: para quienes prefieran el rótulo, la ordenada etiqueta sobre la frente, el "ismo" tranquilizador, confesamos que —en cuanto hombres que escribimos— nuestra definitiva posición surge de nuestros actos, nuestros errores y nuestros obras. El hombre como vocación, la búsqueda infatigable de la verdad y la demanda imperiosa de belleza, deben ser el tripode unívoco del trabajo del artista en este tiempo que nos duele. El YO —ese "querido cadáver"— no puede ser resucitado hasta que cada Lázaro ocupe en la sociedad el sitio que le corresponde. El pueblo, total poseedor de sus destinos, y el individuo liberado son, tienen que ser, el motivo de nuestra elegida conciencia revolucionaria. El motivo más vertical. El más premioso.

LA DIRECCION



Registro propiedad
intelectual Nº 634.896

DIRECTORES:
Abelardo Castilla y Arnoldo Liberman

SECRETARIA DE REDACCION:
Liliana Heker

COLABORADORES INMEDIATOS:
Betina Duret, Susana Isod
y Hugo Kusnetzoff

SECCIONES ESPECIALIZADAS:
Lilia Gaffuri, Horacio Salas San Miguel,
Roberto N. Medina, Hugo Kusnetzoff
y el Consejo Directivo de "El Grillo de Papel"

COMPOSICION GRAFICA:
Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueron dibujados por Albo

ADHESION

FABRICA ARGENTINA
DE VIDRIOS Y REVESTIMIENTOS
DE OPALINA.

HURLINGHAM

situación

Una revista tendenciosa

Alfonso trataba de atraparla, de apretarla con su dedo goloso; pensaba que estaba tan aburrida como él, prendida al cristal de la ventana. Por un minuto pensó que ya la tenía y gozó con fruición imaginando el retorcimiento de la mosca cuando le arrancara las alas tan hermosas con sus vetas azules y un poco doradas. Pero "ella" ágil, y haciendo una pirueta de arlequín se ocultó en el cortinado. Alfonso lo sacudió con furia y "ella" salió volando aturdida, pero graciosa y un poco burlesca. Se desprendió un polvo levisimo que hizo estornudar a Alfonso rabiamente, tres o cuatro veces.

Cuando volvió a abrir los ojos, "ella" ya no estaba; entonces comenzó a garabatear con desgano en el cristal empañado por su aliento y repentinamente se echó a llorar sobre la alfombra gruesa y mullida. Y siempre todo terminaba en un deseo incontenible de llorar. Nada podía hacer para remediarlo y deseaba tanto aprender a reírse a gritos, ahogarse y reír hasta que los ojos se llenaran de agua, no de lágrimas... las lágrimas eran del llanto, pero esa agua era fresca como aquella en donde metía la mano al entrar y salir de la iglesia.

MARIA MOMBRU

NIÑO ALFONSO

c u e n t o

Tal vez Alfonso imaginaba que dentro de cada persona había una fuente con un hermoso pie trabajado en figuras de ángeles y santos, con el agua maravillosa de la risa, que él deseaba bailar en el charco de la esquina para mezclarse a los bichitos que no cesaban jamás de bailar, que bailaban hasta que la muerte los convertía en puntos diminutos. Alfonso tenía que hacer algo, y cuando se incorporó del suelo sus ojos ya estaban secos. Frunció la boca como para silbar y sólo salió de ella un soplo sordo. Eso era también otra disminución; todos los chicos de su edad sabían silbar y él debía mentir cuando le preguntaban y decir que le dolía una muela y esto le impedía silbar.

Pateó con rabia un conejo estúpido que había amado desde su primer día de vida y salió tratando de no ser oído por nadie. Atravesó el jardín con cautela, agazapándose, pues podrían verlo desde el primer piso. Era la hora en que Juana neomodaba su cuarto y revisaba con minuciosa parsimonia todos sus escondites. Estaría tan ocupada con

su tarea de destrucción que era muy difícil que reparara en la fuga.

Y la voz se elevó por el aire húmedo como un chorro de agua: "Niño Alfonso", y se extendió por todos los rincones del jardín.

El sintió un poco de temor y pensó en detenerse y contestar ingenuo, pero estaba tan próxima la puerta que sólo bastaba un salto y la calle lo recibiría con alegría.

—¡Niño Alfonso! —la voz áspera lo estremeció, pero no dejó de deslizarse por entre los árboles—. ¡Niño Alfonso! —y pensó en la cantidad de cosas que habría perdido esa mañana en la cotidiana revisión.

Hubiera querido darse vuelta y hacerle "pito catalán", pero siguió su camino con el corazón latándole en la boca. Y ya estaba allí, en mitad de la calle que se apresuró a cruzar para reunirse con Roberto, que lo esperaba sentado en la vereda, pantalón remendado y flauta reidora.

—Hola, ¿tenés miedo?

—No.

—Bueno, tenés cara de susto —y con vos misteriosa—, ¿te pegó la Juana?

—No —y se puso rojo como un tomate—, a mí no me pegan.

Alfonso interrumpió casi gritando:

—Traigo mi guitarra, ¿sirve?

—Sí que sirve. —Una nube cruzó por el rostro de Roberto—. ¿Qué hacés con la Juana?

Y la boca de Alfonso comenzó a temblar. Entonces Roberto creyó que se pondría a llorar, y se dio vuelta contra la pared para evitar la vergüenza de su amigo. Se quedó esperando. La voz de Niño Alfonso cayó lenta y triste; no era la voz de un niño, Roberto pensó que era la voz de su madre cuando renunciaba a algo.

—Me había olvidado de ella, quien sabe si podrá.

—¿Querés que te ayude? —se había dado vuelta con rapidez y poniéndole una mano en el hombro—. Podemos atarla; yo llevo la soga grande que...

—¡Niño Alfonso! —el grito atravesó el corazón de los chicos.

Juana avanzaba hacia ellos, pulcra y limpia como una enfermera, cuidadosa sobre sus eficientes zapatos blancos—. ¡Niño Alfonso!, ¿no comprendes que no puede escaparse así? Hace horas que lo busco, y para venir a esto tan sucio —y empujó con asco a Roberto—; no se sabe si es una camiseta o un trapo de piso... ¡roñoso!

—¡Y a usted qué le importa, bruja!

Alfonso se espantó de la audacia y pensó que él iba a pagar la respuesta soez de su amigo. La mano de Juana era un garfio en su brazo. Alfonso estaba temblando; sabía que cuando se cerrara la puerta iban a suceder cosas horribles, cosas que no podía imaginar. Cuando atravesaron el patio, Alfonso pensó que si gritaba alguien acudiría en su auxilio.

—¿Por qué tiembla así, ha tomado frío?

Sentía él que las piernas estaban flojas como las de Perico, su títere de paño.

—Qué hombrecillo valiente es usted; está temblando de miedo, tiene miedo, Niño Alfonso, tiene miedo Niño Alfonso —y se echó a reír.

Allí estaba lo horrible. En esa burla agria y pegajosa. Alfonso apretó la boca.

—Miren ustedes, muchachas —y apreciaron en el vano de la puerta Eulalia y Rosa, las mucamas—, miren ustedes... si parece una niña, todo encaje y llanto... Oh pequeñita, hermosa, ven aquí mi vida, ven pajarita que te cuidaré mucho...

Las muchachas reían de la farsa. "Me voy a morir —pensó Alfonso—, ya no puedo respirar".

—Ven riquita —y la mujer se acercó lasciva y repugnante; comenzó a acariciarle los brazos y el cabello—, ¿ves qué buena soy? ¿Ves cómo te quiero? Acurrúcate en mi falda.

Alfonso era de madera, se había convertido en Perico. Entonces el vómito salpicó el rostro de Juana, su blusa, sus zapatos. Alfonso cayó en el suelo como un trapo. Eulalia y Rosa corrieron para socorrerlo.

—¡Pobre criatura! No está bien, Juana —y la piedad iluminó el rostro de Rosa como un vitral.

Juana estaba temblando; se le había escapado la presa. Debía dominarse.

—¡Pequeño inmundo!, es como un animal, no entiendo de afecto —y con aire de reina ofendida cruzó la habitación y salió.

Alfonso fue colocado en la cama; estaba frío y pálido como una figura de cera.

(continúa en pág. 6)

NIÑO ALFONSO (cont.)

(viene de pág. 4)

—Mirá Eulalia, parece el santito que está a la entrada de la iglesia... tan blanco... —y el terror encogió el corazón de La Piadosa—: ¿No estará muerto?

—No seas estúpida! Traé un poco de colonia.

Y Alfonso abrió los ojos, enormes, azules y doloridos.

—Me duele el estómago.

—Espere, le haré un poco de té.

—Eulalia salió a escape.

—Mamá demorará mucho aún —lo dijo en voz alta como reflexionando.

Rosa había entrado y le mojabas las sienes rubias.

—¿Está mejor?

—Sí, gracias; sos buena, Rosa, se lo diré a mamá.

—Viene el quince, ¿no?

—Sí, faltan diez días.

—¿Leyó el diario, Niño Alfonso?

—No.

—¿Sabe? Su mamá es adorada por todos; la gente se enloquece cuando ella sale al escenario, y le regalán flores y aplausos y tiene vestidos hermosos y... —la historia maravillosa de la madre, en labios de La Piadosa, aquietó su corazón desesperado.

—¿Qué suerte que esté contenta! Sos buenita, Rosa —y le besó la mano áspera y morena.

—No haga eso, criatura, no.

Alfonso se dio vuelta contra la pared y cerró los ojos. Eulalia entró con el té; Rosa le hizo un gesto imponiéndole silencio.

—¿Se durmió?

—Sí.

—Mejor, ¡pobre chico!

Salieron las dos en puntillas.

Alfonso tenía ganas de cantar. No estaba solo, tenía dos amigos; era tan rico que su riqueza lo extasiaba. Dos amigos con "r" —¡qué hermosa letra!— Roberto y Rosa, y eran ambos morenos y tranquilos. Cuando Rosa sonreía se levantaban sus labios con un aire de niño travieso.

El ruido de la calle aumentó con el correr de las horas. A pesar del calor que aplastaba las plantas y los gatos, Alfonso escuchaba carcajadas en carreras, gritos, ruidos de pasos apresurados, tambores, cornetas, silbatos.

Cuando se acordó de la invitación de Roberto se puso muy triste.

—A nuestro director le duele la cabeza y quiere que lo conviden con un vaso de cerveza —antigua y obscena la canción seguía desgranándose en las calles—, chin-chin-chin, ruidos de tapas y voces infantiles frente a la soledad de Niño Alfonso.

—Seguro que me estarán esperando. Se levantó de la cama y sintió que vacilaba el suelo. Le dolía terriblemente la cabeza. Abrió la ventana, y se puso a llorar otra vez. Estaban todos allí, esperándole. Roberto tenía un sombrero viejo y su cara estaba roja y negra, hecha de cuadritos, y Pepe y Esteban y la gorda de la tienda y el chiquito de Suárez, allí con sus bolsas atadas con trapos de colores, y largos palos con carteles.

Alfonso agitó una mano.

A los gritos de los chicos apareció Juana que los echó a empujones. Ellos escupieron y silbaron, algunos insultaron. Alfonso palideció y cerró la ventana de prisa. Corrió a la puerta; pensó en encerrarse y buscó desesperadamente algo con qué atrancar la puerta. Arrastró el baúl de sus libros y lo co-

grillómetro

acercarse que vale un grillo

—Reportaje a Ernesto Sábato. Tarea Nº 5.

—Dibujos de Kalondi, Quino y copi en Tarea.

—Página de letras de diario "Crítica" (Domingos). Responsable: Alfredo Andrés.

—Poemas de Marc Chagall. Gaceta Literaria Nº 19.

—Festivales recordatorios de grandes figuras del arte cinematográfico (Cine Lorraine).

—Teatro de la Ciudad. Maipú 326.

—Carpets de grabados y litografías de Balán, Fakete, Seane y Torralardona. Edit. Stilcograf.

huirle que es barbitúrico

Programas de la TV (hay excepciones)

locó atravesado, se sentó arriba y esperó.

—Niño Alfonso —tanteó la puerta y primero hubo asombro en la voz de Juana al encontrarla trabada—. Vamos, Niño Alfonso, ¿qué ha hecho usted? —y después del silencio, una furia incipiente—: ¡Abra la puerta, necoso!

Empujó con toda su fuerza: la defensa era pobre, Juana demasiado corpulenta, y cedió. Alfonso se metió en la cama y se tapó la cabeza.

—¿Qué se ha creído, que me lo voy a comer? Vamos, levántese, es hora de tomar la leche... ¡arriba!

Alfonso esperó.

—Y si se porta bien, lo llevaré al corso esta noche.

Pensó en una mentira más.

—¡Vamos, haragán, vamos!

El prefería que le hablara así, con su voz áspera e inculta, prefería eso a la sucia mentira de su cariño, porque Niño Alfonso sentía que ese amor era oscuro, inseguro.

Entonces se atrevió a asomar por debajo de las sábanas. Apareció primero su rubio flequillo y después integra su cabeza antigua de delfín. Por Juana corrió un estremecimiento. Niño Alfonso era de una belleza conmovedora, y su crueldad se aquietó. Se acercó, lo miró. Niño Alfonso sostuvo su mirada y lento dijo:

—Te odio.

Juana sonrió leve y le acarició ligeramente el rostro; luego abrió la ventana y dejó que el sol pálido del atardecer penetrara en el cuarto incendiando paredes y muebles. Niño Alfonso tomó un aire de fruta madura. Su cabeza parecía una moneda de oro, ardía como si fuese de vidrio amarillo. Juana desató apretarlo y besarlo, y para vencerse respiró hondo el aire liviano de la tarde.

Alfonso se tiró de la cama y comenzó a vestirse.

Ella lo miraba.

—La blusa verde pálido —ordenó— y el pantalón de terciopelo.

—No, hace calor.

—No lo llevaré al corso, si no obedece.

Alfonso pensó que encontraría a sus amigos.

—¿Podré ponerme una careta?

—Sí, podrá.

Niño Alfonso fue dócil y tierno. La promesa era enorme y quiso tener fe una vez más.

La corneta estaba mojada y ya no sonaba. Todavía tenía tres serpentinatas y pensó que elegiría a alguien para tirárselas.

Un estridente alarido lo estremeció. Rozando sus pies —Alfonso estaba sentado en el cordón de la vereda— pasó un carro repleto de máscaras. Niño Alfonso pensó que eran horribles y que sus gritos parecían graznidos; llevaban trajes espantosos y cuando dio vuelta el rostro se encontró con una mirada azul como la suya, tan pura, tan sonriente que abrió la mano y arrojó la cinta de papel.

—Tal vez será otro amigo —pensó y sintió que crecía en su corazón un calor delicioso. La niña le devolvió la sonrisa y la serpentina, y Alfonso se enamoró desesperadamente de su cabeza de rulos oscuros y de su cara pequeña y gordezuela; puso sus manos haciendo pantalla a la voz y gritó:

—¿Cómo te llamás?

También haciendo pantalla con sus manos, ella dijo:

—Más fuerte, no te oigo.

—¿Cómo te llamás?...

Una oleada de gente lo empujó, lo aplastó, lo separó, y se enfrentó con una muerte descarnada y trágica que le hacía muecas. Niño Alfonso se asustó y corrió hacia Juana que conversaba con un hombre que él no conocía; la muerte desapareció en el tumulto.

—¿Me das ahora la careta? —Alfonso quería presumir ante la niña. Juana le dio un coroscórón. Alfonso insistió—: ¿Me das ahora la careta? —la mujer, fastidiada, se acercó a un vendedor.

—¿Te gusta ésta?

El la miró con tristeza.

—Yo quería una con nariz grande.

—Esta es muy bonita, tiene rulos.

Juana se la colocó y se alejó riendo cruelmente.

Alfonso quedó ciego, ahogado, dentro de la cabeza de cartón. Tenía apretada en sus manos dos serpentinatas.

—Me la sacaré, no quiero tener rulos, no quiero que "ella" me vea así

—forcejeaba con una mano pero nada podía hacer; en la otra llevaba las serpentinatas y no quería perderlas.

Alfonso estaba mareado, hacía un calor sofocante.

—Si supiese su nombre, podría llamarla, pero ni eso...

—Niño Alfonso, Niño Alfonso! —el grito lo sobresaltó y se lanzó hacia adelante. Un golpe seco y sintió que el ahogo cedía y una enorme paz y frescura lo calmaba.

Seguro que Niño Alfonso no escuchó los gritos de horror, los relinchos, las bocinas, el ruido del espanto que sacudió los corazones; ni tampoco el llanto de Juana doblada sobre su grotesca figurita de títere de piernas débiles y enorme cabeza de cartón con rulos.

Niño Alfonso dormía plácidamente con una niña sin nombre sobre su corazón y Roberto y Rosa de la mano.

Había pájaros y gatos y algún niño que sabía cuentos.

Era Carnaval. #

Y cualquiera que escandalizara a uno de estos pequeños que creen en mí, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino de asno, y que se le anegase en el profundo de la mar.

MATEO, XVIII: 6

No va a venir. Son mentiras lo de la enfermedad y que va a tardar unos meses: eso me lo dijo tía, pero yo sé que no va a venir. A vos te lo puedo decir porque vos entendés las cosas. Siempre entendiste las cosas. Al principio me parecía que eras como un tren, o como los patines; un juguete, digo, y a lo mejor ni siquiera tan bueno como los patines, que un conejo de trapo, al final, es parecido a las muñecas, que son para las chicas. Pero vos no. Vos sos el mejor conejo del mundo, y mucho mejor que los patines. Y las muñecas que tienen esos cachetes colorados, redondos. Caras de bobas, eso es lo que tienen.

A mí no me importa si no vuelve. Que me importa a mí. Y no me vine a este rincón porque estoy triste, me vine porque ellos andan atrás de uno, querés esto y qué querés nene y puro searciar, como cuando te enfermás y andan tocándote la frente, que parece que los tios y los demás están para cuando uno se enferma, y entonces todo el mundo te quiere. Por eso me vine, y por el estúpido del Julio, el anteojado ése, que porque tiene once años y usa anteojos se cree muy vivo, y es un pavo que no ve de acá a la puerta y encima siempre anda pegando. Se ríe porque juego con vos, mireno, dice, mireno, cuando jugando al arrotó. Qué sabe él. Los grandes también pegan. Las madres, sobre todo. Claro que a todos los chicos les pegan y eso no quiere decir nada, pero igual, por qué tienen que andar pegando siempre. Vos, por ahí, vas lo más tranquilo y les decís: mirá lo que hice, creyendo que está bien, y paf, un cachetazo. Ni te explican ni nada. Y otras veces puro mimo, como ahora, o como cuando te hacen un regalo porque les conviene, aunque no sea Reyes o el cumpleaños.

Yo me acuerdo cuando mamá te trajo. Al principio eras casi tan alto como yo, y eras blanco, más blanco que ahora porque ahora estás sucio, pero igual sos el mejor conejo de todos, porque entendés las cosas. Y cómo te trajo también me acuerdo, tomá, me dijo, te lo compré en Olavarría. El primo Juan Carlos, que vive en Olavarría, nunca me gustó mucho: los bigotes esos que tiene, y además no es un primo como el Julio, por ejemplo, que apenas es más grande que yo: es de esos primos de los padres de uno, que uno nunca sabe si son tios o qué. Era una caja grande. Y yo pensaba que sería un regalo extraordinario, algo con motor, como el avión del rusito o una cosa así. Pero era liviano y, cuando lo desaté, estabas vos adentro, entre los papeles. A mí no me gustaba un conejo. Y mamá me dijo por qué me quedaba así, como el bobo que era y yo le dije, esto no me gusta para nada a mí, mirá la cabeza que tiene. Entonces dijo, desagrado igual que tu padre. Después, cuando papá vino del trabajo, todavía seguía enojada y eso que había estado un mes en Olavarría, lejos de papá, y que papá siempre me dice escribible a tu madre que la extrañamos mucho y que venga pronto, pero es él al que más la extraña, me parece. Y esa noche se pelearon. Siempre

página para los hombres que una vez fueron niños...

Abelardo Castillo

CONEJO

cuento

se pelean. Bueno papá no; él no dice nada y se viene conmigo, a la puerta o a la placita Martín Fierro que papá me dijo que era un gaucho.

A papá tampoco le gustó nunca el primo Juan Carlos.

Y yo no te llevo a la placita porque tengo miedo que los chicos se rían. Ellos qué saben cómo sos vos. No tienen la culpa, claro, hay que conocerlos. Yo, al principio, me creía que eras un juguete como los caballos de madera o los perros, que no son los mejores juguetes; pero después no, después me di cuenta que eras como Pinocho, el que contó mamá. Mamá contaba cuentos, a la mañana sobre todo, que es cuando nunca está enojada. Y al final vos y yo terminamos amigos, mejor que con los amigos de verdad, los chicos del barrio digo, que si uno no sabe jugar a la pelota en seguida te andan gritando patadura, andá al arco querés, o malas palabras y hasta delante de las chicas te gritan, que es lo peor. Una vez me dijeron por qué no traés a tu hermanito para que atajen juntos, y se reían. Por vos me lo dijeron, por los dientes míos que se parecen a los tuyos, cuando me ríe. Me parece que te trajeron a propósito a vos, por los dientes.

Ellos vinieron todos, como cuando la pulmonía, y puro hacer caricias ahora. Se creen que uno no se da cuenta de las cosas. Vos también te das cuenta. Y aunque el Julio no me hubiera dicho nada era lo mismo. Vos te pensás que me importa. Qué me va a importar a mí. Pero el Julio, el pavo ése, para qué tenía que venir a decirme, eh, para qué. Era preferible que me dijera mariquita o anduviera buscando camorra como siempre y no que viniera a decirme esa porquería. Anteojado. Se creen que uno es un nenito o un sonzo. Y puro hacer caricias ahora, como si uno no supiera las cosas. O a lo mejor saben que sé, igual que con los Reyes y todo eso, que todo el mundo pone cara de no darse cuenta que uno ya sabe, y es como un juego. Pero esto no es un juego, porque se parece a esa vez en lo de Pablito. El tampoco lloraba. Ese día también había venido mucha gente. Pero era distinto. En la pieza grande había un cajón de muerto para la mamá de Pablito. Estaba blanca. Pablito parecía no entender nada, nos miraba a todos los chicos, pero no lloró, igual que yo no voy a llorar por más que el Julio haya dicho eso. Y si me vine a este rincón no es porque estoy triste ni nada. Me vine para hablar con vos, que sos el mejor conejo del mundo, mucho mejor que los patines —¿sabés?— y ni por un avión como el del rusito te cambiaba.

Por eso me vine. Y por papá, que está así, que parece borracho y dice hacerme esto a mí. Pero no está borracho: está triste, eso es lo que está. Y entonces ellos le dicen que se calme, que yo lo estoy mirando. Y a lo mejor yo pongo la misma cara de Pablito, cuando las tías le decían que la mamá de él estaba en el cielo. Pero esto es distinto, porque mi mamá no está en el cielo: en Olavarría está. El Julio, la basura esa de porquería me lo dijo. Y a papá y a mí no nos gustó nunca el primo Juan Carlos, pero era el primo de mamá y ella decía tenés que quererlo mucho, y una vez que yo fui a Olavarría me daba rabia que se quedaran solos. Andá a jugar al patio, siempre querían que me fuera a jugar al patio. Mamá también. Y después puro regalar conejos, sí. Se creen que uno no se da cuenta de las cosas, como ahora, que si estuviera enferma no se para qué el Julio dijo eso y todos andan aconsejándolo a papá y él me mira, y se queda mirándome y me dice hijo, hijo, que a veces me dan ganas de tocarle la cara o decirle alguna cosa, pero no puedo porque no me sale nada y es como un nudo.

Vos te pensás que es de ganas de llorar y que me vine a este rincón para que no me vean, y eso es mentira: yo me vine porque sí, para hablar con vos que me entendés y sos el mejor conejo de todos. El mejor conejo del mundo. Con esas orejas largas y dos dientes para afuera, como yo cuando me río. Y a nadie se le importa un pito de los dientes, porque yo te quiero lo mismo, pero te quiero porque sí, porque se me antoja, no porque ella te trajo. Y mejor si ya no va a volver. Y ojalá se muera. Y al final de cuentas nunca me gustaste para nada, sabés, y te voy a romper todo, las orejas te las voy a arrancar, sin llorar, así, y esos ojos de vidrio colorado como los estúpidos, sin que me dé ninguna gana de llorar ni nada, aunque te arranque el brazo y te escupa todo, así, y vos te pensás que estoy llorando, pero no lloro, por más que te patee por el suelo y se te salga todo el aserrín por la barriga, y te quede la cabeza colgando, que para eso tengo el tren, y los patines, y...

el grillo de papel • 21

Para compensar la abultada celebridad de Beatriz Guido y Julio Cortázar publicamos, inaugurándolos, expresiones creadoras de jóvenes destacados de la más nueva generación. Ellos son: LILIANA HEKER, nacido el 9 de febrero de 1943, y HUGO KUSNETSOFF, nacido el 15 de diciembre de 1942.

Hoy son jóvenes e inteligentes. Mañana, quizá, abultados celebridades.

liliana heker

LOS JUEGOS

A veces me da una risa. Porque ellos no se pueden imaginar las cosas. Entonces tratan de explicar todo. Se ve que no pueden vivir sin explicar.

De vez en cuando yo pienso que les tendría que contar cómo es en realidad

todo esto que ocurre. Ya estoy lista: parece que voy a comenzar a hablar. Pero en ese momento ellos dicen: "¿Por qué no jugás con la muñeca? ¿Es que ya no te gusta más?" Y a mí, a mí claro que me gusta; cómo no me va a gustar si es mi hija, la última, la más nuevita. Y cómo jugamos; si ellos supieran. El otro día jugamos a que nos perdiáramos en el bosque; en el bosque que está cerca de la casa en que a veces vivimos, por supuesto; yo tenía unas trenzas largas y negras, iba descalza porque había perdido los zapatos, y estaba muerta de miedo; pero en secreto yo sabía que después íbamos a encontrar una casita de labradores, con chicos llenos de aventuras, y con panes calientes y olorosos. Y quería tener más miedo para poder sentirme después más aliviada.

Pero no pude llorar en los brazos de la mujer, ni reírme con los hijos, ni llenarme la boca de pan dorado. Porque en ese momento vino mamá y me dijo: "¿Por qué estás siempre sin hacer nada?" Entonces yo saqué la muñeca de la caja y me puse a darle la mamadera. Y mamá dijo: "¿Ves como te podés entretener cuando querás?"

A la tarde me llevó a la casa de Silvia para que juegue con ella y no esté tan sola. A Silvia le gusta jugar a las visitas; dice las cosas que dicen las mamás cuando van de visita. Las señoras grandes la miran, se rien, y dicen: "¿Qué pícara!" A Silvia le gustaría ser grande para decir todas esas cosas en serio, y me dijo que yo era una tonta porque nunca me había pintado los labios, y que mi vestido era viejo y feo, y que su papá le va a comprar una bicicleta porque es más rico que el mío. Y a mí me subió una cosa grande y rara que se me quedó en la garganta, y empecé a llorar fuerte como cuando me aprietó un dedo en la puerta. Entonces mamá me llevó a casa; y me dijo que yo era una llorona; y que no sabía jugar como las demás niñas; y que tendría que contestarle a Silvia cuando me hiciese rabiar, porque si no

todos se iban a reír de mí. Y yo me puse a llorar más fuerte y ya no me pude parar.

Pero a la noche, cuando estuve en la cama, le contesté a Silvia; le dije todas esas cosas que se me habían apretado en la garganta y que por eso no le pude decir antes. Me hubieras oído entonces. Le dije que si no me pintaba los labios no era porque le tuviera miedo a nadie sino que no me gustaba porque era pegajoso y tenía feo olor. Y que yo tenía vestidos mil veces más lindos que ese y si quería me los ponía todos juntos porque yo podía hacer lo que me daba la gana y nadie me iba a decir nada pero a mí qué me importaba ponérmelos: total para ir a su casa. Y que a mí me iban a comprar un caballo que corriera más rápido que un tren cuando cumpliera siete años. Entonces ella me quiso decir algo, pero yo no la dejé, y le dije que además la tonta era ella que todavía leía nada más que cuentos de hadas mientras que yo había leído un montón de libros largos y de muchas páginas. Ella se moría de rabia pero yo le dije que era una estúpida porque decía que los chicos eran unos brutos que no sabían jugar, y que eso era mentira porque jugaban mucho mejor que nosotras, y si a ella no le gustaba era porque era de manteaca. Silvia quiso tirarme del pelo pero entonces yo la agarré y le pegué tan fuerte que se tuvo que escapar corriendo. Y se puso a llorar. Tenías que ver cómo lloraba. Tanto que al fin vinieron todas las señoras grandes a ver; todas. Y entonces supieron que yo le había pegado a Silvia porque había sido mala conmigo. Y mamá me dijo: "No hay que pegar a las niñas; es muy feo." Y Silvia seguía llorando que te llora.

Y todo ocurrió tan en serio que cuando terminé yo estaba llorando en la cama; pero no lloraba porque estaba triste; lloraba como si yo fuera Silvia y me diese mucha rabia que una chica a la que creía tonta me hubiera hecho pasar tanta vergüenza delante de todo el mundo.

hugo kusnetzoff

NEGRO

Alberto, tengo miedo, sabés. Hice una de esas cosas que a los viejos les parece mala; pero vos sos mi amigo y te lo puedo contar. Fue el otro día, cuando estábamos sentados con el Beto y el hijo de la turca en el paredón de la vuel-

ta. Vos ya te habías ido. Entonces pasó uno de esos chicos del barrio nuevo que está del otro lado del puente, el rubio, sí, ése que vive en la casa como de diez pisos. Sabés, iba bien vestido. Esa corbata limpia, tan diferente a la mía de ir al colegio, que ya ni se sabe el color, o si es una corbata o qué. O quién sabe no fue la corbata, sino el traje azul, igualito al que vi en el centro cuando me llevó mi primo. Rabia, eso es lo que sentí. Mirá, Alberto, yo no soy envidioso; qué me importa a mí la corbata y el traje y que uno a veces no tenga ni para comer, ni todo eso, porque hay que darle a los más chicos. Qué me importa si tiene la cabeza que parece pasto. Mirá, como si a los tres se nos hubiera ocurrido lo mismo, nos levantamos y empezamos a caminar despacio, atrás de él. Y él se daba vuelta y nosotros siempre atrás. Hasta que al llegar al cruce, de golpe se quedó parado, como esperándonos. Y nosotros tres también nos quedamos parados: eso fue lo peor. O quién sabe fue porque me pareció que no tenía miedo, o que se reía. Entonces empecé a correrlo como loco y lo alcancé justo en la bajada, y, rodando, caímos al lado de la vía y me le senté encima hasta que llegaron los otros. "¿Qué le hacemos?", preguntó el Beto. "Lo desnudamos y lo tiramos en la zanja", dijo el turco. Y el rubio no

hablaba, colorado de hacer fuerza abajo mío. Y yo dije: "No, lo mejor es un, un... ¿cómo se llama eso? un tribunal, sí."

El Beto y yo nos sentamos en el suelo, y lo pusimos parado delante de nosotros, agarrado por el hijo de la turca. "Que hable —dije—. A ver, habla."

Entonces empezó todo, y yo no quería hacerle nada, pero ¿sabés lo que contestó el guacho ése? ¿Sabés lo que dijo: "¿Qué querés que hable con vos —dije—; sos un negro de mierda igual que éstos."

Y entonces, te lo juro, no sé lo que me dio, pero salté sobre él y le empecé a dar trompadas y patadas, porque yo soy blanco, ¿sabés?, un poco morrocho pero blanco, y él lo había dicho con ese asco que una vez le sentí al oficial en la comisaría, cuando fuimos a buscarlo con mamá al viejo: "A estos negros hay que darles leña para que aprendan." Por eso, o por el traje azul, o porque le vi esa cara como recién lavada, y quise arrancársela, o a lo mejor no era la cara, y empecé a tirar, mientras él me rasguñaba los brazos, y tiré, y ya no importaban ni el traje azul ni la corbata nueva, ¿sabés?, pero él me había dicho negro, y seguí tirando hasta que la frente se le llenó de sangre y me quedé llorando, solo, con un mechón de pelo rubio entre los dedos.

el grillo de papel • 15

julio cortazar

Continuidad de los parques

cuento

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de in-

trusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sordida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del aman-

te como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: certezas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rigidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, paratándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. //

UNA HERMOSA FAMILIA

(viene de página 1)

to? ¿Por qué no nos mudamos nosotros al hotel?; ¿por qué no vive todo el mundo en hoteles?

—No te preocupes —me contestó—, Hernán convertirá esta casa en un hotel, si nos desuicidamos.

Primero llegaron sus dieciocho baúles: cada uno de ellos llevaba un membrete que decía: Asia, Africa, China, Francia, Medio Oriente.

Después llegó él; sin saludar a los sirvientes que lo esperaban en fila, ni siquiera a mi padre, me tomó de la mano:

—Llévame a tu cuarto: quiero ver a qué distancia está del mío. Tengo el sueño liviano; podés llamarme a cualquier hora. No saldré nunca de noche, tu padre tampoco. Y ahora: a los baúles, sólo vos y yo.

Telas de oriente, piedras duras, márgicos tapices, marfiles, mapas, citaras, esencias, dagas, como del cofre de un mago comenzaron a aparecer desde el fondo de los baúles de Hernán.

La casa, esa vieja antecala de la desolación —donde el Tercer Imperio se mezclaba al pompeyano— se convirtió en un misterioso laberinto, donde cada cuarto podía ostentar el cartel que definía a cada baúl: la Sala China o el Salón de Persia.

Por las tardes, a mi regreso del colegio, el mucamo tenía orden de no avisarme en qué lugar Hernán aguardaba.

—Ningún día debe ser igual a otro: la humanidad es tan semejante al mundo animal... Y la rutina es uno de sus más detestables privilegios.

—¿Por qué te disfrazás?

—No son disfraces, tontito; son kimonos, túnicas, si preferís llamarlas así. Esta pertenencia... o mejor, la compré en un mercado malayo, a un príncipe...

Y comenzaba un delirante relato, que, puedo decirlo ahora, yo fingía creerle. Mis años de soledad me habían enseñado que no es fácil soñar o creer en otro mundo más allá del nuestro. No se puede creer en el mundo de las hadas si no nos han desvelado dragones, brujas, espectros, fantasmas. Ni hadas ni espectros; pero yo fingía creerle.

Mi padre regresaba de la estancia los fines de semana. Hernán nos hacía un plan de paseos, cines, teatros y comidas. Eramos felices nosotros tres. Nunca había visto a mi padre sonreír de esa manera. No puedo decir reír, porque no rió nunca, que yo sepa.

Una noche, antes de ir a la cama, dije a mi padre:

—¿Sabés una cosa? Hernán es mi madre.

El ómnibus del colegio me traía de vuelta; pero el camino era demasiado largo. Hernán decidió ir a buscarme a la salida de clase.

Una tarde, mientras formábamos fila, Julián Peña susurró a mi oído:

—Mirá que viejo marica, ese gordo...

Entonces pude verlo; quizá no lo había visto nunca: era blanco y gordo, muy gordo. Más alto que el resto de la gente, y su cabello blanco parecía una peluca empolvada. El bastón, uno de tantos, de oro y marfil, lo hacía más extraño aún. Traté de deslizarme de la fila sin ser visto.

Me acerqué a Hernán:

—Apurate, veni por acá. No esperemos la campana.

—¿Qué te pasa hoy?

—Nada, nada. No me siento bien.

De pronto se apoderó de mí una profunda vergüenza: había estado a punto de pedirle que no volviese a buscarme.

Los días siguiente, con cualquier pretexto, me separaba de mis compañeros. Pero Julián fue implacable:

—Ché, ése que viene a buscarte ¿es tu niñera?

—No, mi mamá —respondí bajando la cabeza.

—¿Hijo de...! Entonces... —afirmó, con la boca llena de caramelos.

Con gran alivio, vi que esta vez había venido a buscarme sólo el chófer. Busqué a Julián Peña:

—¿Qué dijiste de mi amigo? Repetí lo que me dijiste...

No tuvo tiempo de responder: rodamos por el suelo.

—Sí —gritaba—, es la hembra de tu viejo. Me lo dijo mi hermano. Todos lo saben...

Golpeé sin piedad. Nadie se atrevió a separarnos. Dejé de golpear cuando descubrí las polainas de Hernán. Me tomó de una mano como aquel primer día. Atravesamos una larga fila de guardapolvos: rostros, mirándonos en silencio. Al llegar al auto me eché a llorar.

Esa noche no bajé al comedor. Sólo cuando oí sus pasos descender por las escaleras y pasar frente a mi puerta entreabierta, me levanté de la cama, pero no lo detuve.

Llegué al hotel: Averigué el número de su habitación: vi unas pequeñas tarjetas de avión, abiertas, esparcidas por el suelo. Apareció Hernán con el mismo batón hindú con que solía esperarme a mi regreso del colegio. No levanté los ojos de la alfombra.

—Es necesario que vuelvas: no podemos vivir sin vos; papá y yo nos moriremos —Dije sin titubear. Me tomó en sus brazos—. ¿Sabés una cosa? realmente sos una vieja gorda. Por eso pensé que eras mi madre: yo no la tuve.

—Sí, lo sé —afirmó con voz débil, mientras el latido de su corazón me impedía escucharlo—; pero hay otra cosa que vos no sabés todavía: en este mundo no hay una familia como nosotros. Y vos tenés que vivir en este mundo...

Por eso te pido que te vayas ahora. Tu padre está solo: te necesita más que nunca. ¡Volveré!... Quizá... Siempre fuiste un chico distinto, adorable. Te mandaré recuerdos de todos los países de esta tierra inhabitable.

—Grandes, numerosos baúles —murmuré a punto de llorar.

—Nadie viaja ya con baúles, sólo los diplomáticos. O los solterones como yo. A propósito, ya estás en edad de leer revistas como éstas: te las regalo. *Only for men*. Me las trajeron confundidas.

No tuve el valor de abrazarlo. No quería que me viera llorar.

Al salir del Plaza abrí con disimulo la revista. Esa noche clavé en la pared de mi cuarto la fotografía de una mujer desnuda, junto a una de Hernán, mi padre y yo, en el zoológico.

oscar a. castelo

LA PUERTA AZUL

un cuadro de nuestra exposición

—Daniela... ¿dónde estás?
¡Quién sabe! En algún rincón preferido, monologando sentada en la escalera como un ratón que masticara palabras pequeñitas. Quizás esté en el parque, hablando con las hormigas que suben por la palma blanca y tibia de la mano a dejar su carga hábil y liviana. Siempre se la ve sola; cruzando los pasillos; parada frente a los espejos con la mirada perdida en gestos silenciosos. La casa es demasiado grande para ella. Sólo se anima cuando llega el tío Alejandro con sus valijas, cuadros, pomos y etiquetas coloridas de signos, que ella no entiende hasta que él se los explica. También es él quien abre la puerta del altillo con un balcón que roza las últimas ramas del pino; un balcón que no es como todos: el tío Alejandro dice que allí viene a dormir la luna. Además está totalmente cubierto de flores. Daniela lleva allí a sus hormigas en una cajita transparente y las dispersa por los macetones. Únicamente en esos momentos se la ve sonreír, mientras él unta de colores una paleta de vidrio, canturreando extrañas tonadas que después traduce. Ella se sienta a un lado y detalla las novedades de su ausencia: la perra alemana tuvo cría... han crecido por fin las amapolas... por suerte este mes no

me han regalado ninguna muñeca. Porque Daniela no quería a las muñecas. (No las entiendo... no saben jugar... son mudas.)

Cuando él partía, se quedaba quieta, con ganas de llorar, pero sin que le vieran una sola lágrima.

—¿Por qué no comés, Daniela?
Volvian a lo de siempre: a las preguntas sin sentido... a los besos apurados...

—Portate bien.

Otra vez volvía a quedarse aislada y silenciosa. Por suerte él solía regresar en poco tiempo, con nuevas etiquetas y alguna canción de letra divertida.

A veces hubiera querido subir, cuando él no estaba, hasta el refugio, pero desde el día en que su madre la sorprendió en la baranda tratando de llegar al pino, la puerta se cerró y únicamente él podía abrirla.

En septiembre llegó nuevamente el tío Alejandro, alegre y cargado de regalos: un titero, una paloma y una caja de pinturas.

Todas las mañanas venía a despertarla con Cupón, que así se llamaba el titero, y ella reía aún con los ojos cerrados, al oír su saludo, de voz grave y afilada casi a la vez. Durante esas semanas aprendió el secreto y pudo hablar con Cupón.

Pero esta vez también llegó el momento de la despedida. Daniela veía hacer las valijas y un cosquilleo extraño le nublaban los ojos. Por primera vez alguien podría decir que lloró.

El tío Alejandro se sentó junto a ella, con una tela enorme y sus pinceles, y comenzó a trabajar. Poco a poco Daniela se fue calmando. Él estaba pintando el altillo.

—Como no podrás subir hasta aquí cuando me vaya, de hoy en adelante bastará que mires fijamente el cuadro y lograrás entrar sin que nadie se dé cuenta y será solamente tuyo. Pero conviene que lo hagas realmente cuando me extrañes mucho y te sientas muy triste.

A partir de ese momento el cuadro estuvo continuamente cerca de Daniela. Sin embargo, nunca llegó a utilizar el mágico juego. Cupón, la paloma y las pinturas le entretenían todo el día.

Hasta hoy. Porque él volvía. En la mañana llegaron las valijas. Le enseñó a Cupón un risueño saludo que seguramente a él le haría reír. Pintó las alas de la paloma de azul y oro. Luego se sentó a esperar en la puerta del altillo.

Pasaron las horas y él no llegó. Seguramente era una nueva broma, una sorpresa... incluso podría haber llegado dentro de una de las valijas y estarse allí... Rápidamente comenzó a investigar; pero no.

—¿Qué hacés, Daniela?

Su padre estaba parado, extrañamente pálido y cansado.

—El tío Alejandro no vendrá; ha iniciado un largo viaje del que quizás no pueda regresar. Antes de irse me ha dejado una carta para vos.

Daniela miró el papel. Sorprendida, sin moverse, comenzó a leer. (Estaré en tu altillo.)

Esa noche, cuando la casa quedó a oscuras, se sentó frente al cuadro. Lo miró fijamente hasta notar que las paredes tomaban proporciones reales; entonces con Cupón, la paloma y sus pinturas, lentamente, fue entrando. Recorrió todos los rincones. Llamó... (Tío Alex... Tío Alex... aquí estoy, he venido.) Alguna lágrima le borreaba la pintura de la paloma. Cuando ya lo había revisado todo, confusa y desalentada, fue girando la cabeza, tratando de adivinar algún truco (debo de haberme olvidado), algún escondite. Entonces notó que faltaba la puerta del balcón. Él no la había pintado. Sonriendo, tomó un pincel y con el azul de la paloma fue dibujando sobre la pared, con mucha atención, primero el marco, después el picaporte, y luego cuando ya estuvo terminada, la abrió con suavidad y salió al balcón.

—...¿Dónde estás, Daniela?

—Quién sabe...

LA SORPRESA (Viene de la página 1)

mas. La abuela terminaba siempre poniéndose trágica.

—...seiscientos sesenta, seiscientos setenta, seiscientos... faltan diez pesos.

—¿Qué? ¿Cómo? Déjeme ver —y extendió las manos, trémulo.

—No, nada, está bien, pibe —rió el cajero—, está justo.

En la terminal, Pepino subió al colectivo con el estuche colgado presuntuosamente en handclera. En el asiento trasero, dos chicas del pueblo emergían tras una montaña de canastos y de paquetitos.

—Mostrá, Pepino, mostrá... ¿Es una portátil?

—No, un largavista... —explicó, con un aire displicente de turista o de turfman— regalo para mi abuela...

—Pasá, Pepino, dejá ver...

El resto del viaje fue una excursión a un país enorme, monstruoso, como el de las andanzas de Gulliver. Las vacas asomadas a las ventanillas, soplando en la cara sus bellos calientes.

—Mirá ese sauce, Luisa, se nos viene encima...

Por casualidad, una de las chicas descubrió la otra cara del experimento. El mundo se empequeñeció cuando se lo miraba del lado opuesto del binóculo. Pepino alejó de sí las cosas desagradables del paisaje hasta hacerlas casi invisibles. En cambio, inundó de flores y de pajaros tangibles su campo visual.

Sabía por la abuela que era un invento de infinitas posibilidades. No se lo había dicho así, claro, sino en su colorido lenguaje peninsular:

—¿Sai, Pepinello? Le mie gambe sono malate, adesso... Invece di andare fino a le cose, le cose andranno a me...

Estaba vieja la abuela. Nadie quería creerlo porque había tenido una vigorosa madurez, templada en la cría de los hijos y las faenas duras de la chacra. Pero ahora estaba vieja y lisiada.

—Tutti ridono, caro mio, tutti ridono, ma é un sogno tanto lungo...

Al comenzar ese año había tenido un ataque a la cabeza. Desde entonces, la abuela languidecía en su sillón de inválida, sin saber qué hacer, incapaz de retener las agujas entre sus dedos rígidos.

—Non voglio vivere così... se al meno...

—¡Acábela, mamá! ¡Nos tiene hartos con esa cantinela! ¡Un largavista cuesta mucha plata!

Pepino hubiera querido pedirle un poco de paciencia. Dos, tres meses más a lo sumo, hasta que sus pequeñas comisiones en la ciudad le permitieran reunir el dinero necesario. Pero era una sorpresa. Su sorpresa.

Las chicas bajaron a la entrada del pueblo, con un escándalo de canastos y de carcajadas. Desde la ventanilla, Pepino las enfocó con el antejo: le estaban sacando la lengua, los ojos bizcos. Se vengó mirándolas por el lado contrario, enviándolas diez, cien cuerdas más allá, hasta que parecieron insectos.

Cerca de la casa tuvo que detenerse para tomar aliento. Había ido al tranco, pero se sentía tan agitado como si hubiera corrido. Pasó por la plaza, por la fuente, por todos aquellos lugares que ella reencontraría ahora sin moverse de la ventana de su cuarto. Como si el pequeño universo de la abuela se hubiera ampliado repentinamente para compensarle su forzada inmovilidad.

Ya en el umbral se cerció de que todo estaba en orden, repasó mentalmente su discurso y se precipitó adentro como una tromba. Sobre la mesa del vestíbulo el doctor acomodaba gravemente unos instrumentos en su valijín.

—¿...La abuela?

—No, querido, no te asustes —lo tranquilizó el médico—, es que la...

Aliviado, Pepino no esperó más. Corrió hacia el dormitorio tapándose las orejas para que el doctor no se las tirara, según su costumbre. Pero esta vez lo dejó pasar sin hacerle nada.

—¿Dónde vas?

—No, nada... después le explico...

—y apretó el largavista contra el pecho.

—¡No! ¡Esperá!

—Sí, sí, en seguida...

Junto a la ventana la abuela tomaba un líquido lechoso, asistida por una monja sombría.

—¡Sorpresa, nona, sorpresa!... —hizo bailar el paquete suspendido del hilo.

Al escuchar la voz querida, la abuela volvió la cabeza, sonrió tristemente y lo buscó a tientas, los ojos muertos. #

kusnetzoff hugo

ELLA

cuento

Y tuve ganas de gritar. Entonces era cierto. Siempre fue cierto. Abí estaba la prueba Ella y ese tipo. Recién ahora me dolieron todos los golpes que había recibido cada vez que me lo dijeron. Avanzaba hacia mí. Nuevamente sola. De pronto me vio y escapó. Pero era tarde, los focos estaban demasiado cerca. Volví a casa lentamente. Al entrar, papá me preguntó: "¿La viste a mamá?" "Sí", respondí. Y llorando agregué: "Pero va a tardar mucho en volver." #

liliana heker

MITOLOGIA DE UNA PARED

cuento

Toño se encontró mirando a través de la ventana, por quinta, por octava, por milésima vez (qué importa cuántas fueron), mirando siempre la misma calle gris, las mismas casas grises, la misma

gente gris de ojos desocupados. La mirada de Toño resbalaba, acá, allá, buscando inútilmente algo: ¡pum!, un color rompiendo la tarde: pero no había color, y él lo sabía. Estúpido, Para qué volvía a mirar, entonces.

Dio la espalda a la ventana:

—Que se vaya al diablo todo esto. Qué me importa lo que puede pasar en la calle... Lo que puede pasar ¡Bah! Qué va a pasar.

Todo el peso del día cayó en el sillón, junto con Toño.

—¡Qué manera de sentarse! Así no va a quedar un mueble sano.

Los ojos de Toño se encendieron con un fulgor de muebles rotos, pero sus manos, mansamente, retomaron el libro interrumpido. Allí todo era distinto: sucedían cosas. Poco a poco fue desapareciendo el pesado mundo sin maravillas para dar paso al otro, de dimensiones nuevas y caprichosas, donde cada palabra era como un pequeño resorte que, saltando, ponía en marcha el mecanismo de un acontecimiento brillante o una aventura grandiosa.

—Ché, Toño, qué forma de estar sentado. Te vas a quedar todo torcido.

Detrás del libro, lentamente, aparecieron los ojos redondos de Toño:

—¿Eh?

Alguien salió del cuarto, dando un portazo ofendido, y Toño se quedó solo. Miró a su alrededor. Allí, en las paredes opacas y húmedas, todo parecía adverso. Retratos desteñidos lo perseguían con sus miradas quietas desde mucho tiempo atrás (aunque, quizá, nunca se habían movido: sí, eso es lo más probable). Desde la otra pieza llegaban voces. No iba a ser fácil hacer que se callaran.

—¡Toño!

Era necesario que pasara algo, cualquier cosa. Adentro o afuera, qué sé yo, en cualquier lado.

—¡Toño!

Se puso de pie y de un salto estaba frente a la ventana. Ni siquiera se preocupó de levantar el libro. Tras el vidrio la calle seguía desparramándose calladamente gris. Ni un ruido, ni un cambio: sin embargo era necesario que pasara algo: esto no puede quedar así.

—Toño, llegaron los ríos, vení a saludarlos.

Y toda la sangre acumulada se gastó en un ya voy que, atravesando la perplejidad de los ríos, corrió desde la ventana a la puerta cancel.

—¿Adónde vas?

—¡Al diablo! —escuchó la calle silenciosa.

Nada había cambiado sin embargo. Sólo que ahora no existía un vidrio que separara sus ojos de estos otros que lo enfrentaban con su carga de miradas indiferentes, y la calle se prolongaba en una infinita repetición de baldosas grises, de sobretodos grises.

Ahora Toño estaba detenido frente a una empleada gris. Cuando oyó su voz ("¿qué desea, señor?") se asustó un po-

co: las ferreterías, sin duda, son algo bastante serio. ¿Qué hacía él adentro? Querían saber. Tenían derecho.

—¿Qué desea, señor? —repitió la mujer.

Y bien. Le acababan de preguntar qué deseaba. Les interesaba saber qué deseaba. Y él, indudablemente, deseaba algo. Por eso había mirado por la ventana, y había salido a la calle, y estaba ahora en la ferretería.

—Pintura —dijo—. Quiero pintura.

—¿Qué tipo de pintura, señor?

—Cualquiera.

—¿Qué color?

—Cualquier color. Verde, rojo, azul, amarillo. Muchas latas. Y una brocha también: la más grande que tenga —y Toño supo entonces que los ojos podían asombrarse.

—El señor quiere pintura. Quiere mucha, cualquiera.

—El señor tiene que ser atendido.

Y la ciudad gris lo dejó entrar con su desmesurado paquete; pesaba un poco, es cierto; pero qué importa: adentro había pintura, mucha pintura, pintura de todos los colores. Una larga fila de casas señoriales lo vio sacar latas verdes, rojas, azules, amarillas.

—Mamá, ¿qué hace ese hombre?

El hombre hace algo y la gente empuja a preocuparse.

La brocha se hundió, y en la pared gris brotó una inaudita franja verde. Un señor se paró a mirar. La brocha, mientras tanto, había vuelto a hundirse: rojo, azul, amarillo, y la pared se iluminaba con un torbellino de manchas, cruces, jeroglíficos. Los hombres se paraban.

—Ese tipo está loco.

—¿Qué hace? ¡Está arruinando la pared!

—¡Hay que hacer algo.

Pero la brocha seguía —verde, rojo, azul— y cada sobretodo gris que se acercaba volvía llevándose el testimonio de un brochazo.

—Está borracho.

—Pero este tipo va a estropear toda la ciudad...

Y los ojos incrédulos, divertidos, furiosos, seguían la trayectoria de la brocha que caía sobre las baldosas, sobre las paredes, sobre las ropas, sobre ese indignado uniforme azul que se acercaba ahora.

Salpicando la vereda, la brocha de Toño cayó al suelo, porque dos manos le sujetaron las muñecas.

—Menos mal.

—También, si los dejan sueltos a todos éstos, estamos perdidos.

El indignado uniforme azul ya lo había alejado un buen trecho cuando Toño dio vuelta la cabeza. Allí, en medio del gris de la ciudad, había una pared enloquecida, y la gente gritaba, miraba, se reía, gesticulaba. No la iban a limpiar así nomás, ah no.

Y en el camino, detrás de Toño, iba quedando una luminosa estela de colores.#

1)

página para los hombres que una vez fueron niños...

ANA TERESA WEYLAND

EL REGRESO

¡Oh qué estío interminable el de mis venas!
Si pudiera regresar
al cálido país de la amatista,
retroceder las horas del reloj de Nüremberg
y ver mi imagen nueva
con un títere asomando en el bolsillo,
podría gritar mi adiós a los grises marineros
que cierran con los dedos su sonrisa salada.

Pero es duro este lento callar de poesía.
Este dejar los ojos sobre lo que vendrá.
Este tener la tierra y no comprender sus
[voces.

Este no querer morir.

Ah, yo sé que algún día
volverá el tiempo de luz del caramelo,
el que queda enredado
en los juncos celestes de la angustia
y corre besando campanitas de Nochebuena.

Pero antes de que llegue ese día
correrán fuertes ríos de tinta azul y roja,
se escribirán infinitas
cartas con ritmo de Olivetti,
perderán sus pupilas las muchachas que
[sueñan con poemas

y toda nuestra sangre
(toda, toda nuestra sangre),
aún teniendo perfume de estío,
será embotellada sin piedad por los hombres
[gordos
de las sociedades anónimas.

Pero tenéis que ayudarme a encontrar
el fulgor del trencito de hojalata,

la manzana que Pinocho llevaba a la
[maestra
y el estanque en que nada el pececito de
[luna,
porque de esa sustancia
tiene sed nuestra vida,
esa vida que casi ha perdido sus palabras
sobre el escritorio de una oficina.

Es posible que nos cueste olvido,
desgarrones amplios, lágrimas de musgo.
Pero yo sé que por fin encontraremos todo
[eso
tal vez en el mismo sendero
que lleva a la choza de Hänsel y Gretel.

¡No me dejéis, entonces, ahogarme en estas
[aguas de rutina,
dejar todos los días
mi risa en la puerta giratoria,
matar poco a poco la canción cotidiana!
¡Vosotros también me necesitáis
porque tenéis azules corredores que llenaré
[de rosas,
porque tenéis el aire que llenaré de música!

Aquí están mis manos.
Sentid qué olorosa es mi sangre estival;
dadme una sola palabra
y yo dejaré todos los áridos tambores,
dejaré la pluma
y el pan de mediodía,
y me iré con vosotros,
sigilosamente,
a acariciar el lomo del Gato con Botas.

el grillo de papel • 9

página para los hombres que una vez fueron niños...

NINA CORTESE

DECIR LA LUZ

Alguna vez, —hace ya tanto tiempo—
 cuando la noche no existía
 y era la tierra un claro sol rotundo,
 yo fui un niño sonriente.
 Andaba por la luz, ensayaba mi canto,
 amanecía.
 Desde el rumbo total de mis pupilas
 todo milagro era posible.
 Recién nacido el mundo, compañera,
 se vestía sus lujos:
 para mis ojos inventó los árboles,
 el fruto jubiloso que estallaba en la sombra,
 la madurez redonda de la tierra y su ciclo,
 la latitud del agua transparente.
 Desnuda transitaba,
 con un ramo de luz entre las manos
 y era el canto una simple permanencia
 de amor en mi garganta
 y la fe caminaba por mis pasos.
 Y fue el mundo sencillo.
 Sus símbolos, entonces, fueron claros.
 Era cuando decir la luz era invocarla,
 conjurar su misterio,
 hacerla arder,
 crearla.
 Aquellos ojos puros que guardaban el asombro,
 aquella voz de pájaro o de agua
 corriendo dulcemente,
 despertando la humilde ternura de la tarde,
 aquella voz a cuyo sólo acento la noche se tendía
 hacia la pía latitud del sueño,
 aquella voz se queja, ¡ay! tan dolida,
 —humo y tristeza errando por el aire—
 hasta que todo calla, conmovido,
 y los árboles graves, por no oírlo,
 curvan sus fuertes ramas musicales
 sobre el ardiente corazón de savia.
 Esta fue mi niñez,
 esta su luminosa transparencia,
 esta su solitaria, heroica búsqueda
 de la amada hermosura.
 Esta mi sola ofrenda, compañera:
 mi nostalgia velando la inocencia,
 mi corazón,
 hambriento todavía
 de belleza.

el grillo de papel • 15

3)

Página para los hombres que una vez fueron niños...

Grillito tiene pocos años. Es una niña. Pero también sabía respuesta de amor a tantas preguntas de examen.

tonticanciones para grillito

LLUVIA

Grillito,
ven al patio
que llega la lluvia
que esperábamos.

Verde en los timbós,
gris en el aire,
suena en el mosaico.

Vamos al fondo
entre árboles
alegres y descalzas
a embarrarnos.

Que tu madre
no nos sorprenda
en la travesura
de empaparnos.

¡Oh! qué hermoso
reluce el verano
cuando la lluvia
lo va lavando.

Reverde
en los jacarandaes,
bulliciosa
en los pájaros

la tarde
que a la siesta
tenía silencio
y mil años

después
de la lluvia
es un amanecer
equivocado.

Tú y yo reímos
chapoteando;
Dios también ríe
en el espacio.

EL FUE

Dónde
por primera vez
nos sonreímos?

Fue en el dibujo
del plato de postre?

Fue en la mirada
de la muñeca rota?

Fue en una pregunta
que las dos hicimos?

Fue en la respuesta
que nadie nos dio?

No fue un fue
de dulce ni de vidrio.

No fue un fue
de juguete ni de mentira.

Fue un fue
para siempre y a escondidas.

por

EMMA de CARTOSIO

RUEGO

Cuando yo ya no esté
aquí en la tierra
vete al río azul
cuando me quieras.

Cuando me haya ido
con el abuelo,
búscame en el agua
y no en el cielo.

Cuando el verano
llegue a las islas,
en cada arenal
estaré perdida.

Cuando la tristeza
entre a tu sueño,
hazme un sitio
en el lecho.

Cuando me olvides
olvidame bien:
de un solo golpe
y sin porqué.

Y nunca más
pienses en mí,
vete a ser grande
y a vivir.

Cuentos en *El Grillo de Papel* (Capítulo sobre represión y sexualidad)

1)

gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida - GOETHE

el GRILLO de papel

Año 1, Nº 1 — Octubre de 1959 \$ 10^m/nº



escena de "Heroica"
(ver reportaje
a Stawinski, pág. 15)

ABELARDO CASTILLO

EL MARICA

Escucháme, César. Yo no sé por dónde andarás ahora. Nunca más volviste a hablarme y, después de aquellas vacaciones, hasta te fuiste del colegio. No sé por dónde andarás, pero cómo me gustaría que leyeras esto. Sí. Porque hay cosas que uno las lleva guardadas, adentro, apretadas en lo más hondo. En la vergüenza. Y las lleva toda la vida. Pero de golpe, un día —esta noche, por ejemplo— uno siente que tiene necesidad de contárselas a alguien. Oíme. De golpe yo siento que tengo que decirte. Escucháme, César.

Vos eras raro. Uno de esos pibes que no pueden orinar si hay otro en el baño. En el balneario, yo me acuerdo, nunca te desnudabas delante de nosotros. A ellos les daba risa, y a mí también, un poco —para qué voy a negártelo—, pero yo te comprendía.

—Déjenlo, ché. Cada uno es como es... Y nosotros éramos medio bárbaros. Vos no. Vos, cuando entraste a primer año, venías de un colegio de curas. San Pedro, para vos, era algo así como Brobdignac. No te gustaba subir a los árboles; ni correr carreras hacia abajo, entre los garabatos de la barranca; ni

(continúa en pág. 6)

SUMARIO

- A. Castillo — Cuento.
- Ana T. Weyland, Víctor E. García, A. Liberman, Oscar Castelo y Lisandro Gayoso — Poemas.
- H. Costantini — Monólogo.
- Reportaje a Raúl Schurjin.
- S. Sammaritano — Cine argentino.
- Reportajes a Trnka.
- Miljail Kalataxov ("Pasaron los grillos").
- Jerzy S. Stawinski ("Kanal", "Heroica").
- Bibliográficas, por Oscar Castelo, W. Weyland y A. Castillo.
- Grillerías.

SOLICITE AL VENDEDOR LA LAMINA A TODO COLOR DE SCHURJIN

1

EL MARICA (Viene de pág. 1)

romper faroles a cascotazos. Pero nos hicimos amigos. Ya no me acuerdo cómo fué. Qué sé yo. Cuando uno es chico encuentra cualquier motivo para querer a la gente. Porque yo te quería, César; en serio que te quería. Y vos también me querías. ¿Te acordás?: siempre andábamos juntos. Un día, hasta me llevaste a misa. Al volver, cuando pasábamos frente al café, el colorado Martínez dijo, con voz de flauta:

—Adiós, los novios...

A vos se te puso la cara como fuego. ¡Eras más raro! Me pareció que estabas por llorar. Y yo me di vuelta, lo medí al colorado, y le pegué tan tremendo sopapo, de revés, en la boca, que me lastimé la mano. Después, vos me la quisiste vendar.

—Te lastimaste por mí, Abelardo. Cuando dijiste eso sentí frío en la espalda. No sé. Vos me tenías agarrada la mano entre las tuyas, y tus manos eran blancas, delgadas. ¡Qué sé yo! Demasiado blancas, demasiado delgadas. Como de piba.

O a lo mejor no eran tus manos. A lo mejor era todo: tus manos y tus gestos y tu manera de hablar, de moverte. Yo sé, yo sé que eso no quiere decir nada, y antes también lo sabía; que son cuestiones de educación, de andar siempre entre mujeres, entre curas; pero, ¡qué querés!, a veces eras más raro. Un día me dijiste:

—¿Sabés? Te admiro.

¡Decías casa cosa! Yo nunca me hubiera animado a decirle eso a un tipo, no sé, me habría dado vergüenza. Y vos, en cambio, que no sabías dónde meterlo cuando uno comentaba "viste qué buena se está poniendo Estelita", por ahí salías con cada cosa. Pero yo te quería. Durante aquel año —¿te acordás?— fuimos inseparables. Claro que, después pasó aquello y nunca más me hablaste. Pero yo te quería. Y me gustaba ayudarte. A la salida de la escuela nos íbamos a tu casa y te enseñaba lo que no entendías. Y estaba contento siendo tu amigo. En serio. Si eras el mejor, el único amigo que yo tenía. Porque a vos uno podía contarse cosas que, a los otros, les daban risa. Vos también me contabas cosas. Eras franco, limpio, mucho más franco y limpio que cualquiera de nosotros. Pero eras raro. Una tarde, mirándome directamente a los ojos, me preguntaste:

—¿Cómo hacés para ser el mejor en todo, el más bueno, el más inteligente...?

No te pude aguantar la mirada. Lo decías de un modo. Sí, ya sé: del mismo modo que empujabas para decir todo. Por eso.

—Es un marica.

Cuando ellos hablaban así, te lo juro, me daban ganas de romperles la cara. Sin embargo, al final uno tiene que callarse. Yo no podía estar defendiéndote siempre.

—Déjense de macanas. Qué va a ser un marica.

—Rajá, protector de menores... por algo lo cuidás tanto.

Y se reían. Y uno también termina por reirse. Por eso, cuando aquel viernes vino el negro y dijo: "Me pasaron un dato: por las Quintas hay una gorda que cobra cinco pesos; vamos, y de paso lo hacemos debutar al machón"; yo dije macanudo. Y no sólo dije macanudo, sino que te lleve engañado.

—César, esta noche vamos a dar una vuelta con los muchachos: ¿querés venir?

—¿Con los muchachos...?

—Sí, qué tiene.

—Y bueno, vamos.

Esechame, César. Yo no sé por dónde andarás ahora; pero tenés que leer esto. Porque hay cosas que uno las lleva adentro, mordiéndolas. Pero de golpe, un día, siente que tiene la necesidad de decírselas, de gritárselas a alguien. Oíme. Yo siento que tengo que... Perdóname, César.

Porque fuimos. Y vos recién te diste cuenta de todo cuando llegamos al rancho.

—Abelardo, vos lo sabías.

—Callate y entrá.

—¿Lo sabías!

—Entrá, te digo.

El marido de la gorda, grandote como la puerta, nos miraba socarronamente.

—Son cinco pesos por cabeza, pibes. Siete por cinco, treinticinco.

Sí. El sabía que no sólo vos íbas a debutar aquella noche. De la pieza salió un chico, tendría cuatro años. Moqueando, se pasaba el dorso de la mano por la boca. Nunca en mi vida me voy a olvidar de aquel gesto. Sus piecitos desnudos —¿te acordás?— eran del mismo color que el piso de tierra.

El negro hizo punta. Yo sentía una cosa, una pelota en el estómago. No me atrevía a mirarte. Los demás hacían chistes brutales, desacostumbradamente brutales, en voz muy baja. Estábamos asustados como locos. A Roberto le temblaba el fósforo cuando me dió fuego.

El negro salió de la pieza. Venía sonriendo, triunfador, abrochándose la bragueta. Nos guiñó un ojo.

—Pasá vos, Cacho.

No. Yo no. Yo después.

Entró el colorado, después Roberto. Y cuando salían, salían distintos. Salían, no sé, salían hombres. Sí. Esa era la impresión que yo tenía.

Después entré yo. Y, cuando salí, vos no estabas.

—¿Dónde está César?

—Disparó.

En el patio, tomando mate contra un árbol, con el chico jugando entre sus piernas, estaba el marido de la gorda:

—Vos también te asustaste, pibe.

—¿Qué me voy a asustar! Lo ando buscando al otro, al que salió.

—Agarró pa ayá —y, con la misma mano que sostenía la pava, me señaló el lugar—. Y el chico sonreía. Y el chico también dijo: pa ayá.

Te alcancé cuando doblabas la esquina. Me acuerdo como si todavía estuvieramos allí. Quedaste arrinconado contra un cerco. Me mirabas.

—Lo sabías.

—Volvé.

—No puedo, Abelardo, te juro que no puedo.

—Volvé, ¡animal!

—Por Dios que no puedo.

—¿Volvé, o te llevo a patadas en el culo!

Y te crucé la cara a cachetadas. En vez de decirte... Pero vos no podés saber cómo me sentía. Ni por qué.

Te llevaste la mano a la boca. Igual que el chico cuando salía de la pieza. ¡Ese gesto! ¡Esa mano en la boca! ¿Por qué no te defendiste? ¿Por qué no me rompiste los dientes? Yo, te lo juro, no me habría movido.

—Bruto —me dijiste—. Bruto de porquería. ¡Te odio! Sos igual, sos peor que los otros.

Tenías razón. Cuando te alejaste, llorando, tropezando, yo te grité:

—¡Maricón! ¡Maricón de mierda!

Y yo también lloraba.

Esecháme, César. No sabés cómo quisiera que leyeras esto. Porque hay cosas que uno las lleva mordiéndose, adentro, trapeadas en lo más hondo, toda la vida. Hay cosas por las que uno, a solas, se escupe la cara en el espejo. Pero de golpe, un día, necesita confesárselas a alguien. A vos, César. Esecháme. Aquella noche —¿sabés?—, al salir de la pieza de la gorda, yo le pedí: no se lo vaya a contar a los otros...

Porque —¿sabés, César?—, aquella noche, yo no pude. Yo tampoco pude.

EL GRILLO VISITA LA "ANTOLOGIA DEL CUENTO BREVE"

EUGENESIA

Una dama de calidad se enamoró con tanto frenesí de un tal señor Dodd, predicador puritano, que rogó a su marido que les permitiera usar de la cama para procrear un ángel o un santo; pero, concedida la venia, el parto fué normal.

Drummond Ben Ionsiana (c. 1618)..

FINAL PARA UN CUENTO

—¿Qué extraño! —dijo la muchacha, avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada! La tocó y se cerró de pronto con un golpe.

—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Nos ha encerrado a los dos!

—A los dos, no. A uno solo —dijo la muchacha—. Pasó a través de la puerta y desapareció.

I. A. Ireland (1919).

Yo viví aquí en el Sur. Algo lo denuncia en el olor de los malvones que adornan los patios. Una ternura que viene del tiempo me hace acariciar estas paredes: enfermas, viejas, y buscar —¿pero dónde encontrarla, cómo?— una presencia que se me niega. Yo viví aquí en el Sur, pero no ahora. No hace veinte años ni treinta, sino en una época más hundida en el pasado. Lo curioso es que exactamente veinticinco son los míos, veinticinco fáciles, confortablemente instalados en el ambo de franela, y dentro de esta piel bañada, perfumada a la colonia.

Cuando vivía en el Sur eso de perfumes me hubiera parecido cosa de maricas. Sin embargo —debo confesarlo— me gustaba mirarme al pasar, en el espejo del patio y ver la trenchilla del pantalón a cuadritos como caída a plomada o el requinte perfecto de mi chambergito gris. Lucía me esperaba, y... ¿Pero quién es o era o será Lucía? Se mezcla mi mente aunque al decir Lucía veo unos ojos oscuros en una carita pálida. Lucía no existe. ¡Qué diablos! Ninguna de mis compañeras de la facultad o de la oficina llevaría ese nombre tan anticuado. Todas se llaman Mónica, o Susy, o Mimi.

Resulta difícil precisar qué hago en el sur esta tarde gris de fines de invierno. El sol dibuja contornos dorados a las nubes espesas. Taconeo con fuerza como queriendo ahuyentar los fantasmas. Pero están en mi sangre y no podré eliminarlos aunque destruya hasta el último glóbulo rojo. Si Lucía no existe, tengo que inventarla. Es preciso inventarla. Es preciso inventarla para que no me ahogue esta tristeza y este remordimiento... ¿Remordimiento de qué? ¿Por quién?

Nunca engañé a ninguna mujer. Y aquellas que se acostaron conmigo lo hicieron voluntariamente, de acuerdo con su particular moral biológica. Dos ojos oscuros en una carita pálida, triste. ¡Qué absurdo! Siempre me gustaron las mujeres alegres, tostadas, deportivas... Prendo otro cigarrillo y sigo caminando. Mis pasos resuenan en la calle solitaria y el viento sopla con furia, como queriendo borrarlos. Un movimiento brusco me hace caer el cigarrillo. Me detengo a recogerlo y al incorporarme advierto con estupor que ya no visto mi confortable y vulgar traje de franela. Un pantalón a cuadritos blancos y negros con trenchilla —con trenchilla!—, y un saco negro entallado son ahora todo mi atuendo. Los tacos de mis zapatos abotinados resuenan con fuerza sobre el pavimento y el gusto del tabaco negro penetra en mis papi-las con el sabor de cosa largo tiempo

diana castelar

AQUI, EN EL SUR

cuento

conocida. El tráfico se ha alentado, como si de pronto cambiara su ritmo. Un carro de lechero cruza con un campanileo alegre, más lejos, alguien viene arreando una pequeña tropa de caballos. Apuro el paso. Lucía no es una mujer fácil. Lucía es algo distinto, difícil de definir. Es... temblorosa, dulce... Pero, ¡qué me importan los sentimentalismos! Entre dos pitadas de cigarrillo y unos tragos de vino aposté conquistarla. Unos cuantos piropos bien dichos —soy maestro en eso, lo aseguran el Rana y el Negro—, una caricia en la garganta estremecida, en los cabellos... Protestas de amor bien hechas y luego lo consabido: "...si realmente me quieres..."

Claro que me quería la gringuita. Me lo juraba por la virgen de su pueblo que había quedado en una hornacina azul y ante la que siempre brillaba una lámpara; por la "mama" que cambiara el aire limpio de la montaña por el tufo del almacén y estaba cada vez más vieja y más encorvada; por sus dieciocho años fragantes... La primera tarde insistí. Después me puse clínico. A veces iba al almacén y ni siquiera buscaba su mirada. Yo adivinaba los ojos de ella siguiéndome, implorándome, pero nada me conmovía y mi pulso no flaqueaba al clavar sobre la tierra el afilado facón. Logré doblegar su voluntad. Era una triste hazaña porque la pobrecita estaba realmente enamorada, pero eso lo comprendí después. Ahora quería poseerla, ni siquiera por deseos —que se acallaban ante sus ojos azorados— sino por ganar mi apuesta y no quedar en ridículo ante la barra. Por fin una noche —los viejos habían salido— logré que me abriera el portón, mientras desde la sombra miraban, todavía incrédulos, el Rana y el Negro. Se abrió despa-ciosamente la puerta cuando el Negro exclamó inesperadamente:

—¡Pobre piba!
El Rana lo interrumpió:
—Callate. Vos son un flojo. Juan en cambio...

No escuché el final. Me abalancé hacia la puerta y enardecido por el elogio de mi amigo estreché a Lucía entre mis brazos y la llevé hasta su pieza casi arrastrándola. Después fue como tener entre las manos una paloma herida. Asustada todavía y a la vez gozosa por su ofrenda, Lucía preguntó:

—¿Estás contento?
—¡Déjame de...! —le respondí.
¿Cómo explicarle que me sentía hecho una porquería, una cosa sucia, pegajosa, que el insulto no estaba dirigido a ella sino a mí? Palideció y la luz pareció morir en sus ojos.
—Andate —gritó.
—No me entendiste, Lucía. Yo...

—Andate —volvió a decir y estuve otra vez en la calle y el Negro y el Rana y el Flaco, que también se uniera a los muchachos me palmeaban y yo volví a sentirme sucio y después bailamos con mujeres de vestidos brillantes y bebí y alguien de ojos oscuros me acariciaba la cabeza. Recordé a Lucía y volví a sentirme mal y escapé a la calle y ya no importaba nada.

Golpeé la vieja puerta de madera:
—¡Lucía! ¡Abrime, Lucía!
No hubo respuesta. Ni un rumor. Caminé hasta el riachuelo y el agua viscosa y sucia me pareció más limpia que yo.

Lucía no volvió por el almacén. Era la madre quien repasaba ahora las mesas y servía la caña en las copas de vidrio grueso. Pero la caña era amarga y amargos los cigarrillos y amargas las jugadas de taba o la picada.

Una vez me atreví a preguntar: ¿y Lucía? La mujer me miró y no contestó nada. Tres meses después los gringos vendieron el almacén y se volvieron a Italia. El bolche fue comprado por dos muchachos españoles que esperaban "hacer la América" y pronto nadie recordó a Lucía. Solamente yo. Tal vez por eso volví al sur esta tarde. El portón de madera está como antes, marcado por los jeroglíficos trazados a punta de cuchillo. Desando mis pasos. Ya ni me sorprende al ver de nuevo mi traje de franela. No me queda pasión ni para sorprenderme. El tráfico recobra su ritmo habitual. Los ómnibus fabrican nubes de gasoil espeso y maloliente. La gente pasa de prisa, sin importarle las descascaradas paredes ni los últimos patios con malvones. ¿Acaso me importa a mí? Apuro el paso. ¿Pero qué pasa con el cielo esta tarde? Está cada vez más alto y lejano. #

CONCURSO

de

CUENTOS

(AMPLIACION de PLAZO)

4 ° el grillo de papel

"El Grillo de Papel" llama a concurso a todos los autores de Buenos Aires y el interior del país. Los cuentos que se presenten han de escribirse a máquina, a doble espacio, enviándose tres copias. No habrá limitación de temas ni de extensión. Los trabajos serán firmados con seudónimo. En sobre aparte, en cuyo frente se inscribirá el seudónimo, se incluirán los datos personales del autor. La recepción de obras se cerrará el 31 de mayo de 1960.

Los premios a adjudicarse son:

Primer Premio: Grillo de Oro y publicación.

Segundo Premio: Grillo de Plata y publicación que serán entregados en acto público.

Jurado:

Adelaida Gigli - Beatriz Guido
Dalmiro Sáenz - Ernesto Sábato
Consejo Directivo de "El Grillo de Papel".

Si Ernesto se enteró de que ella había vuelto (cómo había vuelto), no lo sé; pero el caso es que, poco después, se fue a vivir definitivamente a la chacra de El Tala. En el medio año siguiente sólo lo vimos una o dos veces, y costaba trabajo mirarlo de frente. Era como si la idea que Julio nos había metido en la cabeza nos hiciera sentir culpables. O sucios. Porque la idea fue de él, de Julio, y era una idea extraña y turbadora: sucia. No es que uno fuese puritano, no (a esa edad y en un pueblo como el nuestro nadie es puritano), pero justamente por eso, porque no lo éramos, porque no teníamos nada de puros o piadosos, porque, al fin de cuentas, nos parecíamos bastante a casi todo el mundo, es que la idea tenía algo que turbaba: cierta cosa inconfesable, cruel, atractiva. Sobre todo atractiva.

Fue hace mucho. Todavía estaba el Alabama, aquella estación de servicios que habían construido a la salida del pueblo, sobre la ruta. El Alabama era una especie de restaurante inofensivo, inofensivo de día, al menos, pero que pasadas las once de la noche se transformaba en algo así como un rudimentario club nocturno. Dejó de ser rudimentario cuando al turco, el dueño, se le ocurrió agregar unos cuartos en el primer piso y traer mujeres. Una mujer trajo.

—¿No!

—Sí. Una mujer.

—¿De dónde la trajo?

Julio asumió esa actitud misteriosa que tan bien conocíamos (pues Julio siempre tuvo un particular virtuosismo de gestos, palabras, inflexiones que lo hacían raramente notorio, y envidiable, como a un módico Brumel provinciano) y luego, en voz baja, preguntó:

—¿Por dónde anda Ernesto?...

Dijo: en el campo. Ernesto, durante las vacaciones, iba a pasar unas semanas a la chacra de El Tala. Y esto venía sucediendo desde que el padre, a causa de aquello que pasó con la mujer, ya no quiso regresar al pueblo. Yo dije: en el campo, y después pregunté:

—¿Qué tiene que ver Ernesto?

Julio sacó un cigarrillo. Sonreía:

—¿Saben quién es la mujer que trajo el turco?

Anibal y yo nos miramos. Antes de que agregara nada ya lo habíamos adivinado. Nadie habló. Yo me acordaba ahora de la madre de Ernesto. Se había ido hacía cuatro años, con una de esas compañías teatrales que recorren los pueblos: descodada, dijo esa vez mi abuela. Era una mujer linda. Morena y amplia: yo me acordaba. Y no debía ser muy mayor, quién sabe si tendría cuarenta años.

—Atorranta, ¿no?

Hubo un silencio, y fue entonces que Julio nos metió aquella idea en la cabeza. O a lo mejor ya la teníamos.

abelardo
castillo

LA MADRE DE ERNESTO

cuento

a C.N.F.

que me contó esta historia

—Si no fuera la madre...
No dijo más que eso.

Quién sabe. Tal vez Ernesto se enteró, pues, durante aquellas vacaciones, sólo volvimos a verlo una o dos veces (más tarde, según dicen, se fue a estudiar a Rosario y nadie supo de él) y, las pocas veces que lo vimos, costaba trabajo mirarlo de frente.

—¿Culpables de qué, che? Al fin de cuentas es una mujer de la vida, y hace medio año que está en el Alabama. Y si esperamos que el turco traiga otra, nos vamos a morir de viejos.

Después, él, Julio, agregaba que sólo era necesario conseguir un auto, ir, pagar y después me cuentan, y que si no nos animábamos a acompañarlo se buscaba a alguno que no quisiera morir virgen. Y Anibal y yo no queríamos que nos pasara eso.

—Pero es la madre.

—¿La madre! ¿A qué le llamás madre vos?: una chancha también pare chanchitos.

—Y se los come.

—Claro que se los come. ¿Y entonces?

—Y eso qué tiene que ver. Ernesto se crió con nosotros.

Yo dije algo acerca de las veces que habíamos jugado juntos; después me quedé pensando. Y alguien, en voz alta, formuló exactamente lo que yo estaba pensando. Tal vez fui yo:

—Se acuerdan cómo era...

Claro que nos acordábamos. Hacía meses que veníamos acordándonos: era morena, amplia: no tenía nada de maternal.

—Y además, ya fue medio pueblo. Los únicos somos nosotros.

Nosotros: los únicos. El argumento tenía la fuerza de una provocación, y también era una provocación que ella hubiese vuelto. Y entonces, puercamente, todo parecía más fácil. Hoy creo —quién sabe— que de haberse tratado de una mujer cualquiera, acaso ni habríamos pensado seriamente en ir. Quién sabe. Daba un poco de miedo decirlo, pero, en secreto, ayudábamos a Julio para que nos convenciera; porque lo equívoco, lo inconfesable, lo monstruosamente atractivo de todo eso, era, tal vez,

que se trataba de la madre de uno de nosotros.

—¿No digas porquerías, querés! —me dijo Anibal.

Una semana más tarde Julio aseguró que esa misma noche conseguiría el automóvil. Anibal y yo lo esperábamos en el bulevar.

—No se lo deben haber prestado.

—A lo mejor se echó atrás.

Lo dije como con desprecio, me acuerdo perfectamente. Sin embargo, fue una especie de plegaria: a lo mejor se echó atrás. Anibal tenía la voz extraña, voz de indiferencia:

—No lo voy a esperar toda la noche: si dentro de diez minutos no viene, yo me voy.

—¿Cómo será ahora?

—¿Quién?... ¿La tipa?

Estuvo a punto de decir: la madre. Se lo noté en la cara. Dijo: la tipa. Diez minutos son largos, y entonces cuesta trabajo olvidarse de cuando íbamos a jugar con Ernesto, y ella, la mujer morena y amplia, nos preguntaba si queríamos quedarnos a tomar la leche. La mujer morena y amplia.

—Esto es una asquerosidad, che.

—Tenés miedo —dije.

—Miedo no; otra cosa.

Me encogí de hombros:

—Por lo general, todas éstas tienen hijos. Madre de alguno iba a ser.

—No es lo mismo. A Ernesto lo conocemos.

Dije que eso no era lo peor. Diez minutos. Lo peor era que ella nos conocía a nosotros, y que nos iba a mirar. Sí. No sé por qué, pero yo estaba convencido de una cosa: cuando ella nos mirara iba a pasar algo.

Anibal tenía cara de asustado ahora, y diez minutos son largos. Preguntó:

—¿Y si nos echa?

Iba a contestarle cuando se me hizo un nudo en el estómago: por la calle principal, atropellando los minutos, venía el estruendo de un coche con el escape libre.

—Es Julio —dijimos a dúo.

El auto tomó una curva prepotente. Todo en él era prepotente: el buschue-

(continúa en pág. 42)

LA MADRE (Viene de la página 21)

llas, la botina, el escape. Infundía ánimos. La botella que trajo Julio también infundía ánimos.

—Se la robé a mi viejo.

Le brillaban los ojos. A Aníbal y a mí, después de los primeros tragos, también nos brillaban los ojos. Tomamos por la Calle de los Paraísos, en dirección al paso a nivel. A ella también le brillaban los ojos cuando éramos chicos; o tal vez, ahora me parecía que se lo había visto brillar. Y se pintaba, se pintaba mucho. La boca, sobre todo.

—Fumaba, ¿te acordás?

Todos estábamos pensando lo mismo, pues esto último no lo había dicho yo sino Aníbal; lo que dije yo fue que sí, que me acordaba, y agregué que por algo se empieza.

—¿Cuánto falta?

—Diez minutos.

Y los diez minutos volvieron a ser largos; pero ahora eran largos exactamente al revés. No sé. Acaso era porque yo me acordaba, todos nos acordábamos, de aquella tarde cuando ella estaba limpiando el piso, y era verano, y el escote al agacharse se le separó del cuerpo, y nosotros nos habíamos codeado.

Julio apretó el acelerador.

—Al fin de cuentas, es un castigo —tu voz, Aníbal, no era convincente—; una venganza en nombre de Ernesto, para que no sea atorranta.

—¿Qué castigo ni castigo!

Alguien, creo que fui yo, dijo una obscenidad bestial. Claro que fui yo. Los tres nos reímos a carcajadas y Julio aceleró más.

—¿Y si nos hace echar?

—¡Estás mal de la cabeza vos! ¡En cuanto se haga la estrecha, lo hablo al turco, o armo un escándalo que les cierran el boliche por desconsideración con la clientela!

A esa hora no había mucha gente en el bar: algún viajante y dos o tres camioneros; del pueblo, nadie. Y, no sé

por qué, esto último me hizo sentir auzaz. Le guiñé un ojo a la rubiecita que estaba detrás del mostrador. Julio, mientras tanto, hablaba con el turco. Este nos miró, como si nos estudiara, y por la cara desafiante que puso Aníbal me di cuenta que él también se sentía auzaz. El turco le dijo a la rubiecita:

—Llévalos arriba.

La rubiecita subiendo los escalones: me acuerdo de sus piernas. Y de cómo movía las caderas al subir. También recuerdo que le dije una indecencia, y que la chica me contestó con otra; cosa que (acaso por el coñac que tomamos en el coche, o por la ginebra del mostrador) nos causó mucha gracia. Después estábamos en una sala pulcra, impersonal, casi recogida, en la que había una mesa pequeña: la salita de espera de un dentista. Pensé "a ver si nos sacan una muela". Se lo dije a los otros:

—A ver si nos sacan una muela.

Era imposible aguantar la risa; pero tratábamos de no hacer ruido. Las cosas se decían en voz muy baja.

—Como en misa —dijo Julio, y a todos volvió a parecernos notablemente divertido; sin embargo nada fue tan gracioso como cuando, tapándose la boca y con una especie de resoplido, Aníbal agregó:

—¡Mirá si en una de éstas, sale el cura de adentro!

Me dolía el estómago y tenía la garganta seca, de la risa. Creo. Pero de pronto nos quedamos serios. El que estaba adentro salió. Era un hombre bajo, rechoncho; tenía aspecto de cerdito. Un cerdito satisfecho. Nos miró. Señalando con la cabeza hacia la habitación, hizo un gesto: puso los ojos en blanco y se mordió lascivamente el labio. Era asqueroso.

Después, mientras se escuchaban los pasos del hombre que bajaban, Julio preguntó:

—¿Quién pasa?...

Nos miramos. Hasta ese momento no se me había ocurrido, o no había dejado que se me ocurriese, que íbamos a estar

solos, separados —eso: separados— delante de ella. Me encogí de hombros:

—Qué sé yo... Cualquiera.

Por la puerta entreabierta se escuchaba el ruido del agua saliendo de una canilla. Lavatorio. Después un silencio y una luz que nos dio en la cara: la puerta acababa de abrirse del todo. Allí estaba ella. Nos quedamos mirándola, fascinados. El deshábille entreabierto, volvió a hacerme recordar la tarde de aquel verano, cuando todavía era la madre de Ernesto y nos decía si queríamos quedarnos a tomar la leche. Sólo que la mujer era rubia ahora. Rubia y amplia. Sonreía con una sonrisa profesional: una sonrisa vagamente infame.

—¿Bueno...?

Su voz, inesperada, me sobresaltó: era la misma. Algo, sin embargo, había cambiado en ella, en la voz. La mujer volvió a sonreír y repitió: "bueno", y era como una orden; una orden pegajosa y caliente. Tal vez fue por eso que, los tres juntos, nos pusimos de pie. Su deshábille, me acuerdo, era oscuro, casi traslúcido.

—Voy yo —murmuró Julio, y se adelantó resuelto.

Alcanzó a dar dos pasos. Nada más que dos, porque entonces ella nos miró de lleno y él, de golpe, se detuvo. Se detuvo quién sabe por qué: de miedo, o de vergüenza tal vez, o de asco. Y ahí se terminó todo. Porque ella nos miraba y yo sabía que, cuando nos mirara, iba a pasar algo. Los tres nos habíamos quedado inmóviles, clavados en el piso; y al vernos así, titubeantes, vaya a saber con qué caras, el rostro de ella se fue trasfigurando lenta, gradualmente, hasta adquirir una expresión extraña y terrible. Sí. Porque al principio, durante unos segundos, fue perplejidad o incompreensión; después no. Después pareció haber entendido oscuramente algo, y nos miró con miedo, desgarrada, interrogante. Y entonces fue que lo dijo. Dijo si le había pasado algo a él, a Ernesto.

Cerrándose el deshábille lo dijo. #

AMISTAD

Número especial dedicado a la poesía chilena

Dirigen: URQUIA ISAACSON

FICCION

Revista libro bimestral

★

PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694
31 - 5163

ULISES FAUSTO FIORENTINO VERBUM

Cuatro de los culpables de la venta y agotamiento de "EL GRILLO"

FOTO ESTUDIO NANNY ROITMAN

MEDRANO 514
T. E. 88 - 7924

Si su piloto es AGUAMAR es IMPERMEABLE

TIEMPO DE CINE

Revista especializada del CINE CLUB NUCLEO

Ediciones "EL MATADERO" anuncia su primera colección de

"Cuentistas argentinos contemporáneos"

ALVARO YUNQUE, LEÓNIDAS BARLETTA, PEDRO ORGAMBIDE, A. A. BALÁN, OSCAR CASTELO

y otros cinco narradores, entre los que se incluye al desaparecido escritor JUAN JOSE PALAZZO

Prólogo y notas de LUBRANO ZAS.

Fue su mujer la que dijo: "Ah che, vino la madre de Raúl." Y se lo dijo desde la cocina, cuando él estaba sentado en el patio, leyendo una revista de historietas y esperando la hora de cenar. Y se lo dijo precisamente cuando ya estaba tendida la mesa y cuando el olor a la cebolla frita y al guiso le hacía cosquillas en el estómago. Porque hacía diez minutos que había llegado de la oficina y estaba cansado y todavía llevaba prendidos a la ropa los saludos de los vecinos y las dos cuadras y media recorridas al bajar del colectivo y el su-

las carcerolas. Y entonces tuvo que contestar: "Sí, ¿qué le pasa a doña Cata?" Y carraspeó y siguió mirando la revista pero sin enterarse para nada de lo que le contestó Bill.

Y le dio rabia haber dicho "doña Cata", en vez de decir "esa mujer" o "esa tipa" como tendría que haber dicho, como hubiera sido lo justo, porque "doña Cata" eran las largas tardes de verano pasadas en un patio lleno de sombra y un carrito de rúlemanes que Raúl acomodaba continuamente y la hoja de cuaderno con la formación del

No aceptar el disparate, no verse atrapado por el disparate. (Y claro que vino por el hijo, pedazo de estúpida, ¿por quién va a venir?)

"Ande con cuidado Poncho Negro, desde hace una semana soy el alcalde de este pueblo, ¿me oye?" Pero no pudo entender lo que significaban las palabras: cuidado, ponchonegro, alcalde, destepueblo, aunque no les quitaba la vista de encima para leerlas cuatro, cinco veces. No las entendió tampoco cuando dirigió la mirada hacia la puerta del dormitorio, no para observar la estera de juncos arrollada en lo alto, ni el bordado de las cortinas, ni el pedazo de uniforme que se alcanzaba a ver y que estaba a la entrada, colgado de una percha, sino para pensar en la contestación de Bill.

No la entendió porque el pedazo de uniforme tenía otras palabras cosidas a la tela junto con los botones dorados y que no eran: cuidado, ponchonegro, alcalde, destepueblo, sino otras palabras, palabras venidas desde muy lejos, palabras que él debía escuchar atentamente porque venían en la voz del hermano de su madre, el tío Antonio, a quien él tenía mucho respeto y por eso tenía que seguir mirando el pedazo de uniforme y decir: "Sí tío, sí tío", lo mismo que antes.

"Ahora sos un oficial de carrera Oscar, como si hubieras salido de la escuela, ¿entendiste?" "Podés llegar muy arriba si querés. Depende de vos, ¿entendiste?" Y él como ahora dijo: "Sí tío, sí tío" porque como ahora no se le ocurrió decirle nada más que eso y porque el tío Antonio le inspiraba respeto y porque gracias a él iba a ser un oficial de carrera, como si hubiese salido de la escuela. Y además porque el uniforme chingaba un poco por adelante y había que arreglarlo. El uniforme azul, el lindo uniforme azul con los botones dorados y la camisa celeste y la visera brillante como las alas de un escarabajo.

El lindo uniforme azul que él pasaba todas las tardes por las dos cuadras y media de la calle Espinosa al bajar del colectivo, el lindo uniforme azul que los chicos miraban con un poco de miedo a pesar de que quien lo llevaba era el Oscar de la otra cuadra y no un serio y desconocido oficial de policía. El lindo uniforme azul que obligaba a don

**humberto
costantini**

LA PROMESA

cuento

cederse de los mismos sitios familiares, conocidos desde la infancia y el cielo ese del crepúsculo que daba a todos los rostros un color particular vivo, saludable, como si todos estuvieran alborozados o quemados por el sol, como si él también lo estuviera, a pesar de su color mate y de su cansancio y de su palidez normal de oficina.

"¿Para qué tiene que meterme a mí en esto!" Lo pensó pero no lo dijo, aunque hubiera sido preferible que su mujer se hubiera callado la boca y no él, porque estaba esperando que su mujer dijera una cosa así, porque tenía miedo que su mujer le fuera a decir una barbaridad, una cosa tan tremenda como la que dijo.

Y todavía tuvo esperanzas de que su mujer se olvidara, o de que él hubiera oído mal, o de que su mujer comprendiera al fin que no tenía que hablar de esas cosas y se callara la boca y no volviera a decir nunca más un disparate como el que dijo: "Ah che, vino la madre de Raúl" con un tono de inocencia como si dijera: "Ah che, vino el almacenero de la esquina".

Y por eso lo mejor era arrugar el entrecejo y meterse entre los dibujos de la revista y enterarse de que Poncho Negro llegaba al pueblo de Dos Cascadas en el momento en que iban a ahorcar a un hombre y entonces entraba a todo galope por la calle principal y de un balazo cortaba la sogá y después se enfrentaba con el jefe de la pandilla y le decía: "Vengo a arreglar una vieja cuenta contigo, Bill".

Pero no pudo saber lo que le contestó Bill porque la mujer volvió a decir: "¿Oíste?", mientras hacía ruido con

cuadro —Oscar Cecilio Ferrara: back derecho, Raúl Casas: centre-forward— y las figuritas de Raúl...

...y las dos tazas enlozadas con el café con leche humeante encima de la mesa, "A tomar la leche ahora, después siguen jugando", "Ya vamos doña Cata" y las manos hábiles de doña Cata sobre los trajes de murga "Decile a tu mamá que me compre un metro de satén si quiere que le haga el disfraz a la Pochita" y la enredadera y la balaustrada y el ruido de la máquina de coser y la radio con la novela de las cinco y la alegría de estar allí, tirado en la frescura del patio, sin apuro por volverse ni por hacer los deberes, satisfecho porque sí de todo aquello que lo recibe a él, al Oscarcito, como algo familiar, como algo que también pertenece a la casa, regustando naturalmente de ese tiempo sin medidas, distinto, prodigioso...

"¿Por el hijo, vino!" sonó la voz de la mujer entre el chisporroteo del acei-

1er. PREMIO DE NUESTRO CONCURSO DE CUENTOS

te. Pero él se quedó callado porque eso ya lo sabía y lo que quería que le contestara la mujer era lo que andaban buscando de él, lo que andaba buscando "esa tipa" de él, y por eso se agarró otra vez a la revista, para no tener que preguntarle nada.

"Vengo a arreglar una vieja cuenta contigo Bill". "Vengo a arreglar una vieja cuenta contigo Bill". "Vengo a arreglar una vieja..."

Pedro a decirle: "Buenas, buenas" en vez de: "Chau pibe" como le había dicho siempre.

El lindo y elegante uniforme azul que le hacía cambiar la forma de pensar en algunas cosas, no en muchas, porque para casi todas las cosas él seguía siendo el Oscar, el muchacho de la otra cuadra, el chico de los Ferrara, pero había cosas en las que no se podía pensar (continúa en pág. 14)

LA PROMESA (viene de pág. 8)

igual que antes, ¿me entiende señora?, ¿me entendés Raúl? Pero no les habló nunca así a doña Cata y a Raúl, simplemente se fue apartando de ellos, los fue dejando de ver poco a poco, sobre todo cuando murió el padre de Raúl y ellos se mudaron a esa piecita de Villa Ballester.

"Ya va estar la comida viejito, ¡eh!" Y entonces pensó de pronto que a su mujer se le habían ido de la cabeza todos esos disparates y se agarró con fuerza a esa frase que era como una soga que le tendían para sacarlo de allí. Por eso le contestó alegremente, rápidamente, para tapar lo antes posible el silencio y evitar que se llenara de nuevo con esa cosa idiota de doña Cata y de que vino por el hijo. Y se frotó las manos y se arrimó a la cocina para revisar las cacerolas y para pasarle la mano por la cintura a su mujer y hacerle sentir en esa forma que ella era una cosa buena para estar allí, en la cocina, y para pasarle la mano por la cintura y para tocarle el traste, pero que no se metiera a hablar de lo que no le importaba y que se callara la boca de una vez por todas.

"Dice si vos sabés algo", volvió la mujer a darle vuelta a la manijita y era como si le rechazara el abrazo porque inmediatamente tuvo necesidad de retirar la mano de la cintura y de volverle la espalda y de dirigirse hacia afuera para arreglar una arruga del mantel y decirle mientras la alisaba: "Eso le pasa por meterse en líos"

"...No te metás en líos Raúl..." Estaban en un rincón del patio, junto a la enredadera y la gente llenaba la casa cuando se acercaba alguno a Raúl y le recitaba su pésame y Raúl tenía los ojos enrojecidos por haber llorado o a lo mejor por la falta de sueño.

Y él se había quedado solo con Raúl en el rincón del patio que ahora era un patio extraño, distinto al patio que él conocía, no solamente porque hacía muchos años que no se acercaba por allí, o porque algunas cosas las habían cambiado de lugar, sino porque las plantas, las macetas, aquella jaula, tenían ellas mismas una expresión distinta, como si pesara algo sobre ellas.

"...No te metás en líos Raúl, hacedme caso." Y era como si el patio o las macetas o aquella jaula lo hubieron llevado de pronto hacia ese tono fraternal.

Y Raúl lo miraba con los ojos enrojecidos y lo miraba de frente, violentando la posición del cuello para poder verle la cara. Y no dijo una palabra, no dijo: "Tenés razón Oscar, esas eran cosas de muchachos" como era lo natural, lo que tendría que haber dicho, no lo escuchó como se escucha al hermano mayor, no señor, sino que lo seguía mirando de frente como si él fuera el hermano mayor, como si él lo estuviera aconsejando de alguna forma incom-

preensible con ese estúpido silencio que tenía algo de paternal y de compasivo.

"...Te lo digo por tu bien Raúl, hacedme caso." Y los ojos de Raúl lo seguían mirando con algo así como con una expresión de lástima o de pena. "Por tu bien, ¿sabés?" Pero él sabía que no era solamente por su bien. En parte sí pero también por otra cosa. Te lo digo por mí, por mi carrera Raúl, no seas pelotudo, ¿no ves que me estás embromando con esas pelotudeces? ¿No ves que me comprometerás a cada rato? ¿No ves que allá todo se sabe y mañana pueden joderme a mí por haber sido amigo tuyo? ¿No lo comprendés pajarón?

"¿Qué cosa le pasa?" Y entonces se dio cuenta que había aceptado el disparate, que se había dejado atrapar por el disparate y más todavía cuando su mujer le dijo casi como pidiéndole disculpas: "Quedó en venir esta noche, viejito."

Porque ya estaba allí el disparate, ya estaba allí tironéandole de los pantalones como un bicho molesto. Vendría la vieja y él tendría que decirle: "Séntese doña Cata" y "¿Qué la trae por aquí?" y todo aquello que había que ocultar estaría allí en todo momento, a sus espaldas, esperando un pequeño descuido suyo para asomar sus narices y dejarse ver por doña Cata y para incitarla a seguir preguntando más y para cansarlo con el esfuerzo de tapar todo aquello con miradas oblicuas al puño de la camisa y con frasecitas que él diría para que el disparate se mantuviese en su sitio, a una distancia conveniente, lo más lejos posible de sus pantalones. "Sí, cómo no, cualquier cosa que sepa yo le aviso, váyase tranquila doña Cata, faltaría más."

Y él tendría que soportar además la mirada de doña Cata que seguramente no sería de súplica porque doña Cata no era así, sino que le diría: "Mirá Oscar" y se iría directamente al grano, como si le estuviera dando una orden, como si todavía lo estuviera tratando como a un chico, como cuando le decía: "Mirá Oscar, quiero que me traigas tal cosa del mercado."

"Cómo no, cómo no, váyase tranquila nomás." Y eso en el caso de que ella no supiera ya algo y viniera a decirle, así porque sí, lo que tendría que hacer. "No puedo señora, entiéndame, yo no puedo hacer nada, estos son casos especiales."

Porque la vieja no iba a entender que ahora era distinto. Que no era como cuando estaba en la veinticinco y venía don Mario para que lo aliviara de un par de boletas o venía Juan a diligenciar por alguna turtita en desgracia o algo por el estilo. Ahora era otra cosa.

Antes, a lo mejor hubiera podido, ¿por qué no?, haberlo seguido viendo a Raúl y hasta visitarlo en su casa, aunque prefirió no hacerlo por las dudas y porque el tío Antonio le había preguntado una vez: "Che, ese Raúl Casas, ¿es amigo tuyo?" Pero ahora no, ahora, des-

de que lo pasaron a la octava era otra cosa.

"...Ponete contento Oscar, te conseguí pase para la octava. Vas a ascender pronto allí."

Y él se presentó cuando le avisaron y era una mañana muy temprano y recorrió esa mañana por primera vez las cinco cuadras de la calle Urquiza hasta llegar al quinientos, pasado por Venezuela, y miró las casas y la chapa de bronce de un médico y la verja del hospital Ramos Mejía y la gran arcada del GARAGE URQUIZA pegada a la seccional y los miraba como saludándolos porque sabía que los iba a ver todos los días y que se irían convirtiendo en cosas familiares, como la pared de don Pedro por ejemplo, o los adoquines de la calle Espinosa y los iría viendo después, tarde tras tarde, cuando saliera cansado de la oficina y recorriera otra vez esas cinco cuadras de la calle Urquiza, apurado por tomar el subte y con ganas de volver a su casa.

Y los toldos de las ventanas que daban hacia la calle ya estaban viejos entonces y se lo acuerda porque cuando él se presentó, el comisario Lombilla estaba hablando de los toldos y decía: "Che Saporiti, a ver si mandás cambiar esos toldos de una buena vez."

Y el comisario Lombilla era un tipo macanudo que se ocupaba de poner linda la comisaría y que había mandado colocar un hermoso nicho iluminado con la Virgencita de Luján al final del corredor y que debía ser como un padre para los empleados porque siempre decía "Mis muchachos" y que lo miraba sonriendo cuando él le alargó la tarjeta con los saludos del tío Antonio.

Un tipo simpático que le dijo: "Muy bien Ferrara, me alegra que lo hayan destinado aquí. Su tío ya me ha hablado de usted." Y que le habló un rato de la importancia de su nuevo cargo y de su carrera y de la responsabilidad, lo mismo que un padre, lo mismo que un amigo y que después, mientras guardaba todo su papelerío en un cajón, lo invitó a conocer a sus compañeros. "Che Saporiti, acompañalo a que se presente al Su."

"No puedo señora. No es culpa mía. Usted no conoce como es aquello. Yo no puedo hacer nada, nada, me entiende?"

O mejor todavía: "¡Váyase carajo, que me molesta! ¡No venga más por aquí! ¡Yo no sé nada de nada!"

Porque así tendría que decirle a la vieja y no dejarla hablar y empujarla hasta la puerta para no verle más la cara y cerrar bien la puerta para que todo el disparate y la mirada de esa tipa y Raúl y la imbecilidad de su mujer quedaran allí afuera, en la calle, sin poder entrar a su casa, sin poder llegar arrastrándose por el patio que tironearlo de la manga y de los pantalones. "Mirá Oscar, vos podés decirme algo."

(continúa en pág. 32)

LA PROMESA (viene de pág. 14)

"No señora, yo no puedo decirle nada, antes sí podía pero ahora no puedo, ahora es distinto."

Porque antes llevaba un lindo uniforme azul con los botones dorados y trabajaba en la veinticinco y ahora no llevaba el lindo uniforme azul y trabajaba en la seccional de la calle Urquiza, en la octava, y había aprendido a conocer muchos tipos como Raúl, tipos cabezones, que no hablaban y que lo obligaban a uno a hacerlos hablar y que se aguantaban los golpes de puro estúpidos y que por eso, porque eran estúpidos, no pensaban en sus familias y en sus carreras y andaban por ahí haciendo boledos, tipos jodidos, como le había dicho Amoresano.

Y Amoresano era muy gordo y cuando se reía se le sacudía toda la barriga y conocía una punta de cuentos que contaba muy bien y que después él a la noche se los repetía a su mujer y siempre le hablaba mucho cuando trabajaban juntos o cuando no había nada que hacer y se encontraban para tomar unos mates.

Y eso se lo había dicho la vez que trajeron a un viejo y Amoresano lo recibió y empezó a torcerle las muñecas y el viejo abría la boca como un pescado y hacía un ruido raro con la garganta y a Amoresano le dio rabia porque el viejo no hablaba y le pegó una trompada en el pecho y el viejo abrió más la boca todavía y se le pusieron los ojos en blanco y se quedó ahí mismo seco, sin pegar un grito siquiera. Y Amoresano le había dicho entonces eso de que estos tipos son jodidos y que así van a aprender.

Y esa fue la primera vez que veía morir a un hombre delante suyo y sintió una cosa que le tiraba en la nuca y se sintió mal y tuvo miedo de desmayarse pero no le dejó ver nada de eso a Amoresano sino que se mantuvo firme hasta cuando él mismo se agachó para buscarle inútilmente las pulsaciones al viejo y para preguntar después: "¿Y ahora, qué hacemos?" Se mantuvo firme porque Amoresano se hubiera reído de él y le hubiera contado después a todo el mundo que él había aflojado y lo contaría con mucha gracia imitándole los gestos y todos se morirían de risa y le tomarían el pelo porque Amoresano era muy chistoso y porque no era como González, un tipo seco, taciturno, con quien los muchachos hablaban poco y que le desconfiaban cuando les hacía alguna pregunta porque González era él mismo desconfiado y celoso de su puesto y porque era el ayudante de Solveyra Casares y tenía mucha banca y conocía algunas cosas que ellos no conocían. Y González no golpeaba nunca sino que se las arreglaba con la máquina y para la máquina era incansable y era capaz de pasarse cuatro horas pegado al tablero, manejando la corriente, sin decir una palabra.

32 • el grillo de papel

Y a lo mejor hubiera seguido recordando aquellos primeros meses en la seccional y sus primeras tareas y el primer ascenso y el aumento de sueldo —"Mirá viejita, ahora podemos comprar el lavarropas"—, y el automóvil negro que alguna vez llevó hasta su casa para sacarla a su mujer a dar una vuelta y ella se ponía contenta y ya les parecía que eran ricos y se hubiera olvidado de Raúl y de doña Cata y de toda esa cosa molesta que rondaba por ahí como un moscardón, si no fuera porque de pronto sonó el timbre de la calle y eso le hizo saltar los cubiertos sobre el plato y quedarse clavado en la silla como un imbécil viendo cómo su mujer se limpiaba la boca y se levantaba para abrir.

"Hola, adelante" oyó la voz de la mujer todavía antes de escuchar el tintineo de la llave.

"Buenas m'hija, ¿ya llegó tu marido?" Y doña Cata venía caminando por el patio con su vestido negro y con sus tacos y con su maldita soltura y el vestido negro se iba iluminando de a poco con la luz de la cocina y entonces pudo ver que no era negro del todo sino gris o negro y blanco.

Y doña Cata estaba un poco más pálida que otras veces pero no había cambiado nada, después de dos años, cuando el velorio del padre de Raúl y era siempre ella, segura, maternal, autoritaria.

Por eso él se levantó y colgó la servilleta en el respaldo de la silla y se encontró diciendo como un estúpido justamente lo que tenía pensado no decirle: "Siéntese doña Cata, ¿qué la trae por aquí?"

Y ella le recibió la silla y se sentó y cruzó las manos en la falda y le dijo mirándolo a los ojos, sin desesperación, sin rabia siquiera, simplemente mirándolo a los ojos como quien espera confiada una respuesta que era imposible negarle: "Mirá Oscar, vos sabés dónde está Raúl y tenés que decirme."

Y él iba a hablar para decirle que no sabía nada y que lo mejor que podía hacer era averiguar en la seccional de Villa Ballester o en el Departamento Central e hizo ademán de sacar un lápiz para anotarle la dirección y para decirle que podía ver al auxiliar Torres de parte suya.

Pero doña Cata no lo dejó terminar e hizo un gesto con la mano como si todo lo que estaba diciendo él fueran pavadas, cosas que ella esperaba oír antes de escuchar la verdadera respuesta, cosas sobre las que había que pasar por encima y arrojarlas inmediatamente a la basura, con ese gesto tranquilo de la mano, antes de empezar a hablar en serio.

Y entonces se dio cuenta de que ella ya había estado, no una sino muchas veces, en todos esos sitios adonde él la quería mandar, nada más que para arrojar de sí aunque fuera por algunos días esa cosa absurda, ese disparate, que veía acercarse, acercarse y que ya casi lo estaba tocando con los dedos.

Y tuvo que escuchar a doña Cata contarle con un tono inexpresivo pero que bien podía ser de cansancio todos los pasos que había dado antes de llegar a verlo a él. Y tuvo que mirarla cuando sacaba un papel arrugado de la cartera y le leía con una voz monótona, voz de haber repetido las mismas palabras muchas veces, el telegrama enviado por requerimiento del juez (así dijo ella: por requerimiento del juez): "Raúl Casas no ha sido ni está detenido en la Sección ni existe orden de arresto contra él." Firmado: "Cipriano Lombilla."

Pero ni siquiera pudo decirle: "¿Ha visto señora?, ¿era como yo le decía?" porque doña Cata había guardado el papel en la cartera y lo miraba sería otra vez, atenta, como barriendo con la mirada todas esas tonterías que querían imponerse entre ella y su respuesta, como acercándolo imperiosamente a ella con un abrazo de su voz, de sus ojos y hasta de su cuerpo, "Vos sabés algo Oscar, decime dónde está Raúl".

Y Raúl se le apareció por primera vez en las palabras que le oyó decir a González cuando los muchachos volvieron de la comisión: "A este Raúl Casas me lo llevan a la sala ahora mismo."

Y entonces sintió algo así como un sobresalto y tuvo miedo porque González había hablado a espaldas de él y porque no se había dirigido a él sino a los otros y porque seguramente lo estaba mirando y había visto o por lo menos adivinado su sobresalto.

Aunque pensándolo bien era difícil que González se hubiera dado cuenta de algo porque él siguió trabajando sin levantar para nada la vista de los papeles. Y no la levantó tampoco cuando oyó los pasos de los muchachos en el corredor ni cuando poco después pasó el mismo comisario Lombilla delante de la puerta y dirigiéndose al mismo lado.

Y siguió trabajando en ese sumario largo y engorroso aunque había quedado solo en la oficina y los muchachos no estaban, ni González, ni ningún jefe estaba allí para vigilarlo. Siguió trabajando aunque los renglones se subían uno encima del otro y entonces tenía que sacudir la cabeza para volverlos a su sitio y poder entender lo que decían. Y se propuso no levantarse de allí hasta terminar con el sumario, aunque el trabajo le llevara toda la tarde y por eso miró la hora en el reloj de la pared y se dio cuenta de que ya habían pasado veinte minutos desde que los muchachos habían salido para buscar a Raúl y llevarlo a la sala.

Y de pronto se sobresaltó otra vez, y otra vez volvió a sentir miedo y se puso a pensar que había comedido una tontería al quedarse allí y que quedándose allí se estaba denunciando él mismo y que González iba a confirmar con eso que ese Raúl Casas era amigo suyo y que todo eso lo iban a registrar después en

(continúa en pág. 36)

LA PROMESA (viene de pág. 32)

su foja de servicios e iba a ser una contra brava para su carrera.

Por eso se levantó apurado del escritorio, dejando los papeles así como estaban, sin ordenarlos siquiera, y se dirigió al corredor que estaba oscuro pero no hacía falta encender la luz porque un poco de luz llegaba de las oficinas y porque en el fondo del corredor estaba el nicho iluminado con la Virgencita de Luján que le señalaba el camino...

"Yo no sé nada señora, si el mismo comisario le está diciendo..." Y doña Cata estaba allí, pesando con todo su cuerpo en la silla, con las manos cruzadas en la falda, mirándolo fijamente, escudriñando detrás suyo, como si el biombo extendido a sus espaldas hubiera ya un grito, una partícula, de todo aque-mpezado a desgarrarse y dejara filtrar lo que estaba atrás, una hebra que doña Cata pretendía tomar con los dedos para arrancar todo y colocarlo de un golpe allí, encima de la mesa.

"...y si él le dice eso, señora..." Y le pareció ver en aquellos ojos grises, serenos pero implacables, algo así como un relámpago de indignación o de desprecio, "...si yo supiera algo..." Y desvió de pronto que el relámpago no estuviese dirigido hacia él sino al telegrama, o al comisario, o a la policía en general, pero no hacía él que era un buen muchacho, un muchacho de buen corazón, estimado por todos, dueño de una carrera y de una mujercita y de un hogar honrado doña Cata, un muchacho decente, con ganas de progresar y que por eso había querido pasar a la octava donde la carrera se hacía más rápido, aunque tuviera que soportar, como era natural, algunos inconvenientes como estos.

"¿Te caliento la sopa viejito?" le dijo la mujer, a lo mejor con intención de quitar de en medio esa cosa tensa, oscura, que ella veía cernirse entre su marido y doña Cata y que era como un nubarrón o una tormenta que había que limpiar para que la sopa no se enfriara y para que su marido volviera a ser el marido amable de todas las noches.

Y también para que ésa comprendiera que la estaba importunando y que el Oscar tenía razón y que si a su hijo lo habían metido preso por algo sería y que no volviera a molestarlo al Oscar con cosas que seguramente lo iban a comprometer.

Pero él, como un pavo, no pensó que le estaba haciendo un favor y contestó: "No, dejá", sin mirarla siquiera y la seguía mirando en cambio a doña Cata, con una cara de pavo tan grande que cualquiera se daba cuenta que estaba ocultando algo y que como siguiera cinco minutos más lo iba a desembuchar todo y no iba a pensar que con eso se estaba perjudicando y la estaba perjudicando a ella y a la casa, porque después de eso seguramente le rebajarían el sueldo o lo pasarían a otra seccional

o lo despedirían del empleo sin más trámites y se quedaría en la calle sin poder comprar la heladera, ni arreglar la casa, ni hacer todo lo que siempre habían hablado.

Y ella tenía que quedarse ahí, sin poder hacer nada, viendo cómo la vieja esa lo engatusaba y le iba a hacer soltar todo, porque el pavo de su marido no hacía más que mirar los dibujitos del mantel y decir, como si hubiera perdido toda la imaginación, como si no supiera decir otra cosa: "No sé nada doña Cata, le aseguro que no sé nada."

...Y cuando le abrieron la puerta de la sala tuvo que entrecerrar los ojos porque en la sala había mucha luz y él había venido caminando por el pasillo que estaba oscuro y después había bajado por la escalera que también estaba oscura y por eso el verde pálido de las paredes le lastimaba la vista.

Y Raúl estaba acostado sobre la mesa y estaba desmayado y las correas de las manos se las habían desatado porque estaban mal puestas y las movían para arreglarlas y de paso arreglaban la sábana mojada que tenía debajo y que se había corrido y aprovechaban a hacer todo eso ahora que estaba desmayado.

Y González tenía la picana en la mano pero no la usaba porque la cara del comisario Lombilla estaba muy cerca de la cara de Raúl, mirándolo atentamente y diciendo: "Vamos a esperar un rato."

Y entonces Amoresano que siempre le gustaba hacer ver que sabía mucho dijo que estaba contraído y que había que ablandarlo. Y para eso le pegó en la mandíbula con el puño cerrado y Raúl exhaló algo así como un quejido y movió la cabeza. Y después le siguió pegando en el cuerpo y en la cara y el comisario Lombilla le agarró los pelos y le levantó la cabeza para adelante y se la golpeó fuerte contra la mesa.

Y la cabeza hizo un ruido seco que se le metió en el estómago y le produjo náuseas y los golpes de puño se metían también en el estómago y él tenía que encorvarse y apretar los músculos para que no le doliera. Y así, apretando los músculos, se fue acercando a la mesa porque no podía pasarse toda la vida allí, parado al lado de la pared.

Y Raúl seguía desmayado, por suerte, y no lo podía ver, pero él sí podía verlo porque se acercaba de atrás y entonces se le fueron apareciendo el cabello mojado y los moretones y el hilito de sangre junto a la boca y todo el cuerpo desnudo de Raúl que parecía brillante con la luz de la lámpara.

Y él hubiera querido preguntar si iban a seguir ahora, nada más que por saberlo o para preparar los músculos, los dientes y la cabeza al ruido de la picana, pero no preguntó nada sino que se quedó ahí, mirando a Raúl y a González y a los muchachos que estaban todos en mangas de camisa y mirando también a Raúl a ver si se despertaba y oyéndolo a Amoresano que decía con

un tonito de broma que los hizo reír a todos: "Te jodiste González, ahora hay que parar."

"Créame doña Cata, si yo pudiera ayudaría en algo..." Pero tuvo que seguir mirando los dibujitos del mantel y arañándolos con un dedo porque le pareció que doña Cata sabía más de lo que le había dicho y que en alguna forma estaba viendo detrás suyo el cabello mojado de Raúl y los moretones y el hilito de sangre junto a la boca y la risa de él cuando Amoresano dijo: "Te jodiste González, ahora hay que parar" y cuando los muchachos desataron a Raúl y se lo llevaron y él se volvió con los otros a la oficina.

Todo eso estaba viendo y por eso se plantaba en la silla y lo miraba a él y le decía con el mismo tono de paciencia pero que sin embargo tenía algo de seguro, de autoritario: "¿Por qué no me lo decís, Oscar? Nadie va a saber que fuiste vos. Decime cómo está Raúl, nada más que esto te pido."

Porque ella no tenía que saltarle al pescuezo y clavarle las uñas y morderlo hasta hacerle decir una por una todas las cosas que ése ocultaba como un imbécil y después matarlo allí mismo y pisotearlo por imbécil y por asesino, no tenía que hacer eso sino gobernar cada palabra, cada inflexión de voz, para manejarla como una caricia para que el imbécil le dijera lo que le era indispensable saber, "Decime cómo está Raúl, Oscar." Porque si hacía lo que sus manos y su vientre y su sangre le estaban pidiendo lo podía perjudicar más a Raúl, porque ése, de cobarde, se vengaría en Raúl y no en ella porque a ella no se atrevía ni a mirarla a la cara. Y porque los compañeros de Raúl estaban trabajando y la huelga tuvo que aparecer en los diarios y un compañero de Raúl le dijo que tendrían que soltarlo a la fuerza. Pero éste sabía dónde estaba y tendría que decirse lo que tenía que hacerle llegar a Raúl todo el amor y toda la rabia que ahora se le desbordaban por los ojos y las palabras de sus compañeros y lo de la huelga y también tendría que cuidarlo y evitar que le pegaran y arrojárselo cuando tuviera frío y si no le podía alcanzar el paquete con comida por lo menos vigilar que le dieran de comer.

"Pensá que han sido tan amigos, Oscar. Prometeme que te vas a ocupar de él, de que lo traten bien."

Y ahora era otra cosa, porque si ésta no preguntaba más, si se dejaba de jorobar con sus preguntas, entonces se podía conversar y se podía decir que sí, que en caso de que lo viera se ocuparía de Raúl y de que lo trataran bien, "Pierda cuidado doña Cata".

Porque después de todo, algo se podía haber hecho y el compromiso no era para tanto. Porque ahora que quienes lo estaban mirando eran doña Cata y su mujer y no el comisario Lombilla,

(concluye en pág. 40)

LA PROMESA (viene de pág. 36)

ni González, ni los muchachos, podía pensar más tranquilo y hasta darse cuenta que a lo mejor había exagerado las precauciones y que González no lo estaba vigilando cuando dijo: "A este Raúl Casas me lo llevan a la sala ahora mismo" y que mañana no le costaba nada hacerse una corrida hasta el calabozo del fondo, el de Raúl, y preguntar cómo estaba y decirle al que estuviera a su cargo que ése era un tipo que había que vigilar porque lo iban a tener que soltar pronto y no podía salir muy marcado.

Y en esa forma cumpliría y se sentiría un buen muchacho, un muchacho de buen corazón, como se había sentido siempre y dejaría de tener aquel aquel ruido seco de la cabeza y los golpes de Amoresano meridos en el estómago.

Y él no sería un cabrón que se quedaba sin mover un dedo cuando delante suyo torturaban a un amigo sino un buen muchacho, un muchacho de buen corazón que, dentro de lo razonable, había hecho todo lo posible para aliviarlo. "Váyase tranquila doña Cata, yo me voy a ocupar."

Y su mujer no sabía si alarmarse porque el Oscar estaba prometiendo una cosa que lo iba a perjudicar o alegrarse porque en esa forma se sacaba a la vieja de encima y de todas maneras lo mejor era no decir nada porque antes de mañana había tiempo para conversar y para hacerle ver bien las cosas en caso de que su marido se fuera a meter en un compromiso.

Pero doña Cata desmenuzó las manos que estaban sobre la falda y las apoyó sobre la mesa y se recostó en el respaldo de la silla y era como si se hubiera relajado después de un gran trabajo o de una gran tensión.

Y sus ojos tuvieron otra mirada, que no era dulce pero que era otra mirada, porque ella había comprendido las palabras de Oscar y sabía que, no mucho pero algo iba a hacer, no tanto porque le había dicho: "Yo me voy a ocupar, doña Cata", sino por ese gesto suyo de apartar la copa, o por el tono de la voz, o porque de alguna forma ella sintió que el Oscar se ocuparía.

Y entonces pensó que lo mejor era retirarse ahora, antes de que el Oscar se pusiera otra vez a arañar los dibujos del mantel y a mirar de costado o se encerrara en alguna de esas frases sonas que él decía nada más que para quitársela de encima.

O antes de que a ella misma se le derrumbara toda la energía con que había manejado cada palabra y cada gesto y perdiera las fuerzas y se pusiera a llorar ahí mismo o se le fueran las manos al pescuezo de ése y dejara escapar para siempre lo poquito que había ganado.

Por eso se levantó cuando él la estaba mirando todavía después de haber dicho aquello de "Váyase tranquila doña Cata, yo me voy a ocupar" y cuando ella sintió que algo le estaba pasando por

dentro al Oscar porque esa vez decía la verdad.

Por eso tomó la cartera que había dejado sobre la mesa y le tendió la mano a la muchacha que se apresuró a levantarse para acompañarla hasta la puerta y le tendió la mano al Oscar, pero a él se la retuvo y se la apretó fuerte y se quedó mirándolo a los ojos para que la promesa quedara allí, firme, adherida a la mano y a los ojos del Oscar y para que no se desprendiera de allí cuando ella estuviera en la calle.

Y él sintió la mano de doña Cata apretándole la suya y con el apretón tuvo conciencia de haber cometido una buena acción y que al fin y al cabo no era tan difícil ser un buen muchacho y conformarla a doña Cata para que se fuera tranquila.

Y cuando doña Cata le soltó la mano él iba a decirle: "Cualquier cosa que sepa yo le aviso", para que la vieja no se apareciera por ahí todos los días y esperara tranquila que él le hablara por teléfono, pero ella ya había dado media vuelta y caminaba hacia la puerta acompañada de su mujer y el vestido volvía a aparecer negro en la oscuridad del patio y no gris o negro y blanco como era cuando lo veía de cerca y los tacos de doña Cata resonaban en las baldosas y después siguieron golpeando en la calle cuando su mujer cerró la puerta y cuando volvía por el patio con el tintineo de las llaves.

Y la mujer no tenía apuro en hacerse explicar bien las cosas, porque total había mucho tiempo y era preferible hablar después, cuando tuviera la cocina limpia y pudiera sentarse para hablar con tranquilidad.

Por eso no preguntó nada sino que soltó un bufido al ver la sopa helada sobre la mesa y a su marido leyendo la

revista de historietas con la silla inclinada contra la pared y dijo: "¡Ahora hay que calentar de nuevo toda la comida!" y lo dijo con rabia porque se estaba haciendo tarde y esta cena no se acababa nunca y porque en esa forma ella terminaría de limpiar la cocina a las mil quinientas.

Y él ni la miró cuando se llevaba los platos para volcarlos otra vez en la olla porque Poncho Negro había atacado a Bill y le había hecho soltar el revólver de un puntapié y se había esquivado el golpe que el feroz compinche de Bill le había querido dar por atrás y ahora estaba peleando a puño limpio con todos los bandidos.

Por eso tuvo que hacer un esfuerzo para retirar la mirada de la revista y levantarse de mala gana cuando después sonó el teléfono y tuvo que dejar a Poncho Negro peleando contra todos para descolgar el tubo y escuchar una voz apagada que le decía:

"Che Ferrara, véngase en seguida para aquí."

Pero no pudo averiguar bien el motivo por el cual tenía que dejar todo y salir en seguida para la oficina, aunque lo preguntó varias veces, porque la voz no pudo aclararle nada y porque lo único que pudo oír fueron unas pocas palabras que la voz dijo antes de escuchar el ruido de colgar el receptor:

"Los muchachos..."

Y él tuvo que preguntar: "¿Cómo?" "¿Qué cosa?" porque en el teléfono había mucho ruido y no se podía oír bien o porque la voz le hablaba despacio, como con medias palabras, o porque la voz no le quería decir otra cosa:

"... parece que se les ha ido un poco la mano".

HUMBERTO COSTANTINI

Librería Letras

Viamonte 472 - 31-2612

Recién recibido de Brasil:

POLITICA E MASSA

Estudio sobre la integración de las masas en la vida política del país

de GINO GERMANI

En octubre aparece

"FLASHBACK" 2

(Los maestros de ayer y hoy)

VENTA Y DISTRIBUCION EN ESTA LIBRERIA

De próxima aparición

HURACAN SOBRE EL AZUCAR

J. P. Sartre

la crónica sobre Cuba que apasionó a Europa

Editorial UNO

Librería

GALATEA - viamonte 564

Exposición de las obras del prestigioso sello editorial "PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE". Psicología — Filosofía — Economía — Collection "Que Sais-je", a partir del 3 de octubre.

PIDA CATALOGO

raun, de Apurte, de Terra y de Accuedo, con litich
 contra Cuotas, los blancos y los colorados; todos l
 ofreciendo, aquí y allá, ojos que centellean, patos e
 zumbas; los renegres explotando a la vez en toda
 peli erupción...
 er Ambaru, qu
 e se para la vida y
 hace algunos añ
 ve hoja, producia
 —le decía— so
 cuatro patos e



sus rebeldías s
 alo que la feua
 —la, la verbosida
 njerentes amu
 abonancia, raza e

Aldo padre. Nos p
 ara de la tradic
 —don, amada de aqu
 Entre beber, co,
 repelimos el tiempo.
 tado político, piedra mordiente que
 a una subversivos?
 orien las arrullados por el etruendo de un motín;
 qd, solista maternal nos ensena a pronunciar
 las cuñitas a las alas y a
 la cana a pedregos y a un año u. O
 rnos amamos a nuestros y a nuestros y a Ke
 aban las Facultades con nuestro título debajo del br
 llevar a ofrenda de un saber oficialmente consagrado,
 n per
 nacié, nuestro, y nos, el maest
 rito y el espeque que ha llevado de los brazos nuestros y

el GRILLO de papel

gis es toda teoría y verda el árbol de oro de la vida - GOETHE

Año 1, Nº 2 - Diciembre 1959 - Enero 1960

\$ 10



Kalondi responde (pág. 5)

¿qué solución ve Ud. a la crisis argentina?

ADELAIDA GIGLI

EL PACTO

cuento

SUMARIO

- Cuentos de Adelaida Gigli y Maria Mombrú
- Poemas de Nina Cortese, Julio C. Silvain y Rubén Natale
- Reportajes a Luis Franco — Horacio Juárez Kalondi — Andrzej Munk
- 11 preguntas a David Viñas
- Palabras para el cine polémico por Arnoldo Liberman
- Teatro por Gladys Stilman
- Bibliográficas por Abelardo Castillo, Oscar Castelo y Arnoldo Liberman
- Grillerías — Grillómetro

SOLICITE AL VENDEDOR LA LAMINA DE HORACIO JUAREZ

Caminaba. Desde temprano estaba caminando, oliendo, escuchando, tocando las paredes viejas de los edificios, de los conventillos, y hasta las de una iglesia. Se había parado varias veces delante de las galerías sombrías —una escalera destartada o el patio del fondo— sin dejar de pensar en Borges. Chiquilines oscuros la desafiaban desde adentro, algunos absortos, otros ofendidos, todos enfrentándola para hacerle sentir que ella no pertenecía a esa intimidad de sombras, a esas baldosas, a toda esa miseria asentada en las paredes, en el olor, en los ruidos. Una y otra vez rechazada, comprobando que todo eso era verídico, todo eso era atractivo, rudo, avasallador. Que las calles de Buenos Aires —en ese momento era Viamonte hacia el río—, el empedrado grueso, las cúpulas principio de siglo, un montón de cascos, y allá al fondo la chimenea de un barco, eran cosas reales. Un mundo que no era el suyo pero un mundo impostergable. Se sentía hermanada, gozosa de lo que ella era

(continúa en la pág. siguiente)



EL PACTO (cont.)
(viene de pág. 1)

y de lo que era eso otro, buscando un pacto que la uniera a esa gente —no a su gente sino a esa otra—, a los desconocidos que habían quedado afuera, proscritos, culpables, otra vez sometidos y juzgados. Algo latía ahí, algo que ella quería sorprender sin matar, sin que enmudeciera ante su presencia; entrar en ese algo sin ser descubierta. En cada cosa encontraba una nueva expectativa. Se sentía existir, extender su carne blanca bien alimentada, su carne que había ordenado siempre mandatos minúsculos, obedecidos siempre, pero desde abajo, sin una verdadera aceptación. Un pacto. Eso buscaba. Un pacto que no deformara nada —ni a ella ni a ellos— pero que le permitiera profanar ese otro mundo que ella codiciaba desde su carne blanca.

—Señorita... perdona, ¿no?...
Levantó la cabeza y vio sobre su cara unos labios verdes. *¿Diácono? No, éste es peón.* El overol inmundado le colgaba de los hombros.
—...¿Si quiere tomar una cerveza?
—Lo había dicho con humildad, para que ella no se diera cuenta que él estaba ahí, que ella podía pegar un grito de mujer ofendida o escupirlo en la cara, varias veces, hasta cansarse, hasta hacerle sentir —y que los otros también sintieran— que ella era rica, que ella era blanca.

—Es que estoy esperando... —y le sonrió como si no le diera asco o como si alguna vez en alguna vereda de la recova ella fuese a tomar, de verdad, una cerveza con él.
—¡Ah!... perdona, ¿no?, otra vez...
—Otra vez seguro.

Victor cruzaba la calle. Parecía más alto y sus hombros se ensanchaban debajo del saco:
—Princesa... "aquí estoy con aquello que pierde estrellas..."
—"Vegetalmente solo".

—Princesa... —Pero Lía no lo escuchaba; estaba en algo más importante. Al fin dijo, envanecida:
—El mundo es lo que importa, y no tus pavadas, viejo, tus dolorcitos de estómago o de bajo vientre.

Victor la miró como se mira a los monos en el zoológico. Pero insistió:
—Princesa, en el puerto hay vino.

Ella continuó:
—El mundo y no tus pavadas.

El quiso sonreír pero la cara se le endureció de golpe, recobrando su medida animal y su fuerza. Le aferró terriblemente las manos y los brazos. *Ahora le toca a él.*
—¿Qué pasa, chiquito?

—No aguanto más.
Lía trató de acariciarle los dedos, porque eso también lo entendía aunque no le interesara. Y ya estaba mirando los barcos amontonados en la dársena; una ciudad sostenida por cables, barcos inmóviles hasta el día del juicio final. No necesitaban moverse. Eran así, casitas de hierro con fermento de vida rápida y viril. Los marineros que tomaban cerveza junto a su mesa eran también ciudadanos de un pueblo cerrado, establecido y mudo. Esos hombres no partirían nunca, estaban aferrados al puerto.

Y eso sí le importaba. Era tan importante como lo otro. Mirar a los hombres, creer que se reuniría con ellos.

—Estás perdiendo la vida, la estás echando a perder, Lía... Vamos, una sola vez, y si querés te quedas conmigo...

Una sola vez. Una sola vez. Ella no quería una sola vez ni todas las veces. No quería la eternidad entre los brazos de un hombre honesto. No quería con él ni con nadie. Almacenar deseo, sublevarse en la inmovilidad, aguantar, eso era lo que quería. Hincharse y aguantar. ¿Para qué las actitudes definitivas? No era una revolucionaria, era solamente rebelión. A ella no le servían las revoluciones —Un Mundo Mejor—. No le servían los estados establecidos. Le gustaba la disconformidad, los disturbios, el desorden. Era fuerte así. No quería que el hombre fuera feliz. Le asqueaba la idea de un pueblo de hombres iguales y dignos. Amaba el sufrimiento, la indecisión, porque así el hombre poseía alma. Y cada hombre una derrota colectiva. Y eso era la verdadera comunidad. Todo estaba bien como estaba. Esos marineros, ese pueblo sucio y victorioso, la miseria compadecida, ¡qué asco!, siempre se termina deseando un *happy end*, un mundo de televisores y cetrinos en coche y mucamas con brillantes, qué asco. El hombre no debe perder su belleza. Y su belleza ya está hecha. Que sufran, si es que sufren; tienen un destino sin la necesidad de inventarlo.

—Vamos, una sola vez...

Lo miró. Estaba bien que dijera una sola vez. ¿Para qué más? Dos veces, tres veces, la eternidad. Sí. El hombre es una cosa que se gasta en adquisiciones. Cuando puede manosear lo que quería ya no le basta. Todo se transforma en poco, en tristeza, en nada. Todo es el engaño que cada uno se puso.

—Victor —dijo—, el amor no hay que proponerlo. Es algo que tiene que saltar de repente y embadurnarnos. Y yo estoy cansada.

Manoseó el cigarrillo entre los dedos

y calculó que ya no tenía nada que agregar. Tampoco quería escuchar lo que repetía ese muchacho que estaba con ella, que la amaba de verdad, que la deseaba, o vaya a saber qué diablos sentía. Quería estar quieta o bien decidirse a decir todas las cosas como eran. De todas maneras, ¿por qué ese afán de exigir absolutos? Podía aprovechar ese momento y gozar la gran oportunidad de desnudarse y lucir su cuerpo brillante y descubrir los misterios insignificantes de ese otro cuerpo; podía llorar y contar los motivos que tenía para compadecerse de sí misma; podía esconder la cabeza en los maravillosos hombros de Victor y ofrecer sus labios y aguantar cualquier caricia, hasta el fin. Cualquier cosa. Podía hacer cualquier cosa...

—...porque a mí me gusta el respeto. Joder, todo lo que se quiera, pero cada uno en su lugar. Porque sabe, ¿no?, soy tucumano.

Recién entonces le llegó la voz y se estremeció. Miró al hombre que estaba en otra mesa, a su lado.

—¿Qué dice? —preguntó a Victor.

—Dice que es tucumano y que vos sos una porteña indecente. Se siente solo y cree que le estás tomando el pelo, porque desde hoy lo estás mirando... Es el orgullo de nuestros hombres, ehe, y yo no quiero líos. —Victor también es tucumano, también está solo, también es un resentido. Un provinciano desperdiciado y solemne que bambolea su fracaso y repite:

—¡Si nos dejaran, iban a ver!

—¿Quién iba a ver?, ¿yo?

—Vos también, princesa, ibas a temblar.

—¿Y por qué no lo hacen de una vez por todas en vez de llorar en los sindicatos o en las ramas de la higuera? Ustedes son de esos que cuando tienen que hablar se quedan mudos.

—Lo que pasa es que se necesita una buena limpieza. Pun-pun a tu linda biblioteca, pun-pun a tu vientre immaculado, pun-pun, y se acabaría la porquería de cada uno.

—¿Y va a venir de Tucumán, ¿no? Un buen tiroteo... ¿quién lo dijo antes?, pun-pun sobre las capitales. Me gusta. Pero decime, ¿quién lo dijo? ¿Sarmiento?, pero no, si Sarmiento era de San Juan.

Miró al tucumano. Ese también era un hombre. Tenía unos dientes blancos y compactos como de negro. Mientras hablaba la miraba sin pudor.

—Porque me revientan las mujeres que estando acompañadas miran a otro. El respeto, ¿sabe? Cada uno en su lugar.

—Lía, no lo mires más.

(continúa en pág. 10)



Registro propiedad intelectual Nº 634.896

CONSEJO DIRECTIVO:
Abelardo Luis Castillo
Arnoldo Liberman
Oscar Castelo
Victor E. García

COMPOSICION GRAFICA:
Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueron dibujados por Alba

Redacción y adm.: Maza 1511, 2º C
BUENOS AIRES

2 • el grillo de papel

"EL GRILLO DE PAPEL" llama a colaborar en nuestras páginas a todos los escritores jóvenes de la Capital y el Interior. Los poemas, cuentos (o grillerías) deben ser remitidos a nuestra redacción. Los trabajos en prosa no deben exceder los 2.000 palabras.

REVISTA LITERARIA "EL GRILLO DE PAPEL"
Maza 1511 — 2º C

SUSCRIPCION:
Argentina: 12 números \$ 100
6 números \$ 55
Exterior : 12 números 1,50 Dls.

Lugar y fecha

Deseo suscribirme a números de esa revista, para lo cual envío cheque/giro bancario/postal, a la orden de **Abelardo Luis Castillo**, por la suma de \$

Firma

Nombre y apellido:
Domicilio:
Localidad:
F.C.C.

(viene de pág. 9)

ta la prescripción de la técnica artística única que debía usarse. La Enciclopedia Soviética correspondiente al año 1932 decía, por ejemplo, "En «Octubre» y en «La línea general» Eisenstein, a pesar de su gran capacidad, no hizo un profundo análisis de las etapas decisivas de la revolución socialista". Un artículo de tres columnas en Izvestia denunciaba "La tierra" de Dovzhenko —el primer poeta del cine— como "antirrevolucionaria", "derrotista" y "demasiado realista". "La tierra" fue retirada de cartel para someterla a estricta censura. Quedaron eliminados varias escenas, entre ellas una en la que un tractor colectivizado se hacía pedazos en medio de la burla de los *kulaks*; otra en la que una muchacha campesina se arrancaba la ropa por la desesperación que le produjo la muerte del amante y por fin, una escena en la que los agricultores, durante una emergencia, orinaban para llenar el radiador de un tractor. Día a día el cine soviético fue cayendo en el más amanerado academicismo y vaciándose de todo contenido revolucionario. Pudovkin consumió dos años para ajustar "El desertor" a las directivas de la ortodoxia, y aún así, a la semana de exhibición, fue retirada de cartel por "formalista". "La línea general", prohibida en Francia por "revolucionaria", fue considerada en la URSS "hiperbólica y abstracta". Los ejemplos son innumerables. Años más tarde el máximo director de la segunda época, Donskoi, publicaba en "Cinema nuevo" con el título "Nuestros errores", un caluroso reproche a los artistas "que tienen miedo de ver el mundo a su manera", advirtiéndoles que sujetarse absolutamente a los gustos del público es "un neto rebajamiento de las exigencias" y supone "mediocridad y superficialidad". Y agregaba: "el no querer afrontar seriamente y con valor los problemas fundamentales del espíritu ha conducido la mayoría de las veces a sustituir el relato auténtico, serio y expresivo, por la ilustración vulgar de ideas triviales y esquemas uniformes". El deseo de mostrar en los pantallas "el nuevo hombre soviético" sólo sirvió para despojarlo de toda humanidad. En un film de esa época —cuyo título no recuerdo (se lo preguntaré a Sommaritano)— el héroe reencuentra a su amada tras largos años de separación y la primera pregunta que le hace es... "¿La avena está crecida?". Se ha dicho que a la clásica fórmula americana "Chico encuentra a Chica —Chico regaña con Chica — Chica se reconcilia con Chica" correspondió la fórmula soviética: "Comarada encuentra Tractor —Tractor se estropea — Comarada lo arregla". Uniformidad, insensibilidad, esquematismo: tríada patognomónica del pensamiento conformista soviético en el Arte de esos años. La denuncia del XX Congreso abrió nuevos cauces a la esperanza. Y el Pravda, que el 28 de agosto de 1936 decía: "Stalin ha dado la vida al hombre", el 25 de marzo de 1954 publicaba la siguiente declaración del director S. Guerasimov: "La teoría del no-conflicto todavía no ha sido eliminada. Una y otra vez los autores sustituyen los verdaderos conflictos vitales con una distribución superficial de fuerzas que, no a través de la lógica de la vida sino de la voluntad del autor, se comprometen en un duelo que desgradablemente recuerda un combate pugilístico «arreglado de antemano», en el que ya se sabe quién será derribado y en qué momento. Una de las peores calamidades de que puede padecer el arte es que se lo nivela, que se lo obliga a seguir un solo camino, aunque sea el mejor. Esto borra la individualidad, produce figuras trozados con carbón, impide el desarrollo del pensamiento creador y

elimina el placer de descubrir algo nuevo. Al juzgar la forma en que se resuelve un problema artístico es importante tener en cuenta el derecho del artista a la independencia, al atrevimiento y a la originalidad". (El subrayado es nuestro). Y el mismo Pravda el 28 de diciembre de 1957 censuraba la interpretación "dogmática y escolástica" con arreglo a la cual y para presentar "héroes positivos" se recurría "a la exageración consciente de los imágenes hasta hacerlas plenamente típicas".

En estos últimos años el cine soviético parece querer volver por sus glorias. Encomiables adaptaciones, maestría técnica y cólida, desaparición del arquetipo heroico e inhumano, el surgimiento del hombre medio con sus circunstancias vitales y su hacer íntimo y social, la aparente agonía del caligrafismo y de los preceptivos asfixiantes, en fin, el regreso a la búsqueda y expresión de la verdad a través de un lenguaje específicamente cinematográfico ha llevado a esperar una recuperación total de ese gran cine. Allí están "Pasaron las grullas", "La cosa en que vivo", "La cigarra", etc., para abonar plenamente esta esperanza. La "nouvelle vague" soviética parece adherirse así a las otras nuevas olas cinematográficas que han surgido en estos años, para decirnos que el Séptimo Arte —como el ave Fénix— sabe de una resurrección eternamente penúltimo. #

EL PACTO (cont.)

(viene de la pág. 2)

—Me gusta.
—No lo mires más que no quiero líos con un compatriota.
—Me gusta mucho. Mucho. —Y lo miraba sin malicia, como a un igual—. Quiero hablar con él.
Había un submundo en la realidad de ese hombre. De ese obrero-negro-revolucionario-agresivo-injusto-sometido-libre. Eso era lo que ella buscaba. El dolor. La fraternidad. Un enorme padecimiento. Una enorme jovialidad. Eso era.
—No se puede, princesa. Esa gente no se olvida de muchas cosas.
—¿Por qué no puedo hablar con él? Los tucumanos también son argentinos. Y yo soy argentina.
—Un mar de vino se le enrubaba en las tripas.
—Si vieras cómo cambio yo cuando entro al taller. No me reconocerías. Hay que hablar poco y claro. Nada de ideitas, pura verdad. Además no puede ver en vos más que una mujer.
—Una hembra, ¿no es cierto? —Dibujó flores en la mesa con el vino despararramado—. ¿Y para quién soy otra cosa?
Pero no le molestó ser hembra para esa gente. Una hembra quería decir una cosa positiva. Una cosa necesaria, indigna, tal vez, pero necesaria. Hasta podían llamarla "camarada, la hembra". Aunque fuera una hembra blanca, una hembra patrona.
—Quiero hablar con ese tucumano —insistió ella.
—Lindo. ¿Y qué le vas a decir?
—Nada. Por supuesto...
Los barcos estaban ahí, parados como árboles, y ella tenía que tocarlos. Saber si eran de carne, si existían, si se podía hablar con ellos, si querían ser felices. La barriga le hizo ruido.
—¿Sos vos? —Victor se sonreía.
—No. El estómago.
—¿Y el estómago no sos vos?
—¿Qué va a ser!
El le empujó la mesa contra el cuerpo. Ella se dobló; sí, era ella, allí abajo, sin ojos y sin dientes.
—Sos un pedagogo —y también se

sonrió, pero no a él, sino al otro, al tucumano, al que estaba en la otra mesa y a su compañero —un gordo descomunal— que se levantaba juiciosamente y desaparecía detrás de la casilla de chapas. Y no supo por qué ni cuándo, pero le pareció que su mesa era la de ellos, y que estaban juntos comentando la misma cosa, porque sentían igual y tenían las mismas necesidades.

Cuando volvió el gordo y se acomodó en la silla, eran tres los comensales de un pacto anónimo y oscuro. Y no entendió bien lo que se discutía y tampoco lo que debía hacerse, pero esperó una señal para que el pun-pun fuera lo que debía.

El tucumano sacó su libreta de enrolamiento, lentamente, con respeto y sigilo. Con orgullo.

—No se la puedo dar —le dijo al compañero—, es la única que tengo. Pero se la voy a mostrar, para que sepa... —Y hojeaba la libreta como cuando Lía era chica y jugaba a las figuritas. La nuca del gordo estaba satisfecha. El tucumano desdobló las hojas de la libreta, y, taimadamente, mostró una foto con un cielo amarillo y la amplia y pródiga sonrisa del Hombre.

—No se la puedo dar... ¿sabe?... es mía y ya no hay más.

El gordo tanteó el bolsillo del pantalón, con exactitud, y sacó una libreta igual; la que le habían dado a los dieciocho años, para que votara por el bien de la patria. Una foto igual con un cielo amarillo, de fiesta, y la cara insultante del hombre. La cara del Hombre. Era él. Sin temor de repetirse, de estar colgado de las letrinas y de todos los árboles de la ciudad. Era él, en todas partes, en miles de aceras, la misma cara, la misma sonrisa, seguro, omnipotente. Como ayer, cuando vivía.

Lía supo que ése era el pacto. El gordo gritó sordamente:

—¡Viva Perón, carajo!

—¡Viva! —exclamó el otro.

Era eso lo que tenían que hablarse. Lía se levantó de un salto tratando de no caerse y se paró ante la mesa de los palurdos:

—Buenas tardes, compañeros —y extendió al gordo su mano blanca, decidida. El la estrechó titubeante. A ella, que era blanca, patrona.

—¿De qué trabaja? —le preguntó.

—Serenos...

—¿Y usted? —El tucumano se enderezó en la silla.

—Estibador.

—¡Muy bien, compañeros, muy bien...! ¡Viva Perón!

—¡Viva! ¡Viva!

Victor la tomó del brazo y la arrastró hasta la avenida. Ella caminaba vacilante, entre piedras blandas, con una clave. ¿Será cierto? Se dio vuelta y contestó a las aclamaciones sordas de los otros:

—¡Viva! ¡Viva!

Se fueron. Una mancha entre los árboles. Una voz. Los barcos eran de acero o de piedra. Muertos entre las aguas. Victor la apretó entre sus brazos de provinciano, casi felices, defensores.

—Es el pueblo, che, soy yo misma

—exclamó Lía atragantándose.

—¿Oíste lo que dijeron?

—No. ¿Qué dijeron?

—Qué cache. Eso te dijeron: Qué cache.

—¿Qué quiere decir?

—Es guaraní... quiere decir "qué hembra para encamarse". Eso es lo que quiere decir. "Qué hembra para encamarse". #

10* el grillo de papel

1)

generación de los anti-oficinistas

JULIO CESAR SILVAIN

ESTO ES LO TREMENDO

Lo tremendo es que hay un día que uno dice
necesito un sueldo fijo y aguinaldo
y entierra la aventura en el recuerdo.
Y uno tiene razón, lo necesita.
Necesita un retroactivo para deudas, cada tanto,
y un decir trabajo allí, estable, quinto piso
para pedir los créditos del traje.
Y acribilla los gorriones de los sueños.
Es entonces que llega hasta antesalas
con cartas en la mano y vengo
y espere a que lo llamen.
Y uno mira que pasan, pasan, pasan
y ensucia una sonrisa ante una cara
y se muere tres mil seiscientos veces cada hora
de pequeñas vergüenzas
fumadas sobre el lento reloj de un funcionario.
(es entonces lo tremendo: a uno se le cae
el resto de niño que le queda
y lo esconde avergonzado en el bolsillo).
Lo tremendo es que hay un día
que entierra los barcos, entierra
la esperanza escondida de treparlos,
guarda el ansia de caminos en un libro.
(algún día, al abrirlo,
restará un antiguo aroma lastimado).
Lo tremendo es que uno necesita
llegar a fin de mes y tengo tanto
y consuela geografías sobre sueños
leyendo en el subte de apurado.
Y ese intacto asombro por los trenes
trastoca su magia por horarios
y el cielo es un llueve o un no llueve
nada más que por si llevo el impermeable.
Y ocurre que después, un día
no se es capaz de caminar, por que sí
cincuenta cuadras
ya no se duerme desnudo en primavera
y se levanta con chinelas y con bata.
(casi siempre ya creció una huerta
y un ligustro trabajado los domingos).
Después, alguna vez
cuando un sueño lo parte en astillas hasta el alma
uno dice yo tuve veinte años.
(pone la firma final sobre su muerte)
y además bosteza y dice hasta mañana.
Lo tremendo es este lento suicidarse
a través del pulso y la esperanza
que iniciamos, sangrando, cualquier tarde
buscando un sueldo fijo y aguinaldo.

carlos enrique urquía

REMANDO EN EL ABRA VIEJA

Este
mi remo
toco el líquido mineral con su pala
La mañana ayuda con su vidrio.
El árbol
el pájaro
este brazo con los triángulos de la fuerza
La alegría resuelta en las manos
en la espalda
sudada cancha del sol.

El puño asido al remo
el remo abrochado en el agua
el abra por el mapa y por la historia
la espuma
una viruta de capítulo hirviente
de estambres musicados
de zaguán clausurado en las burbujas.
Las islas saltan el horizonte detrás de este remo.
Mi madre también tenía un remo dentro de su puño
y se llamaba Amalia
como una planta medicinal o como una estrella.
Nació en las caderas del Riachuelo
y creció en las tierras inclinadas del Neuquén.
Reunió jarillas y guitarras
cuando se puso el primer corpiño.
Después tuvo sus hijos que desató del mismo ombligo
que aventó como animalitos vivarachos
como piedritas blancas y parecidas
en la mano empolvada de las calles
citados en la misma verdad
y uncidos
como bagrecitos recién pescados
del junco rojo de su sangre.
Ella nunca dijo que tenía un remo.
Lo tachaba con el cuchillo querido de su risa
lo disimulaba en cualquier rincón de su angustia.
No sé si alguna vez estuvo en estas islas
pero
hoy
esta mañana clara
este verano con sus cartucheras rojas.
Yo remo en la eternidad del Abra Vieja
en su agua tirada
caminito puesto bajo el pétalo del bote.
Todos tenemos un remo hacia la belleza.

luis ricardo furlan

LAS PLAZAS

Estas plazas, antiguas —bulliciosas
cuando el atardecer las engalanan
el oro del otoño de los árboles
y un aire de muchachas—,
pausa
para el trajín del hombre cotidiano
absuelto en matemáticas,
oasis de niñeras y estudiantes,
parada
de coches de caballos y de aurigas
látigo en mano castigando al alba,
conjugan el aliento vegetal,
la iniciación del viaje, la plegaria
que ha de cortar el pan de cada día
como una guadaña.

El tiempo, detenido en los metales,
corroe las estatuas
donde anidan asombros de palomas:
antesala
del siglo, coronología absurda,
impávida,
que acopia sus leyendas
y no tiene gorriones en sus ramas.
Por los senderos, musgo de la arcilla,
en un palo de escoba va la infancia
ospoleando la voz
hacia el distrito azul de la nostalgia.
Recostado en los bancos
sueña el amor o ya no sueña nada,
mientras la fuente marinera tiene
algún velamen custodiando el agua
y unos ágiles dedos
y una risa gastada
y alguna edad perdida en los faroles
o en un gesto con lágrimas.
Oasis de ciudades, agonía
de la rosa, las plazas
convocarán su canto humedecido,
su humanidad de pájaros, guardianes y mucamas,
el grito soterrado,
la soledad más alta,
mientras el hombre se desdoble y vea
la dimensión, en ellas, de su estada:
en aquel niño, tierno y haraposo,
que eleva su tarasca;
en ese adolescente empedernido,
prieto de sed, de lucha y de guitarra;
y en este abuelo dulce y centenario,
ahito de palabras...

el grillo de papel • 15

marcos silber**POEMA**

Me muero
 en los cuchillos celestes
 de preludios matinales;
 cada día
 me muero
 con el gris retorno
 de espinas
 mareas
 cosas.

Me muero
 en los metales
 de calles presidiarias,
 en cada esquina
 divorciada de muchacho,
 me muero
 entre cementos verticales.

Eso es,
 mi muerte viaja
 retorna

va y viene
 cada hora
 de plato con campana,
 minuto de tiempo
 asfixiado con tranvía.
 Me muero
 entre cementos verticales,
 en la paloma desterrada,
 me muero en el niño insatisfecho
 cada día.
 Eso es,
 y aunque mi muerte
 retorna
 viene y va,
 morir no sé
 porque el hueso vibra erguido
 y dice fuerte la raíz,
 porque la rosa exige sitio
 y el vecino la sonrisa.
 Eso es,
 a pesar de aquello
 y todo.
 Eso es,
 entre cementos verticales,
 la muerte viaja
 viene y va
 recorriendo tristezas vegetales,
 derrotando exóticas anginas,
 va y viene
 entre pálidos poetas
 y aguas amarillos
 retorna;
 y morir no sé
 porque el jilguero me camina el labio
 y los dedos del canto infinito
 creciendo entre cementos verticales,
 me azuzan el costado cada día.

arnoldo liberman**ENTONCES
SERA**

¿Es que no me comprenden?
 Quiero tornarme luz
 para horadar la niebla y brotar el camino.
 Quiero hacermé crepúsculo
 para traer el sueño de los hombres
 entre vuelo iluminado de palomas.
 Quiero matar el grito que elaboran los gendarmes,
 para oír sólo,
 solamente,
 el rumor del hermano rebelde y de su búsqueda.
 No me importa el baile de las máscaras:
 quiero la sed y el canto insobornable de los niños.
 Quiero pronunciar
 como hace tiempo y viento las estrellas,

cuando decir Dios era importante,
 cuando el cielo era apenas temblor del infinito.
 Qué remoto el silencio de las piedras.
 Hoy son gritos y grietas planetarias,
 y aun así,
 ¡y aun así!,
 no se despiertan.

Cómo ser testigo del fuego y de la historia.
 Cómo rogar con las rodillas oscuras y desnudas.
 Cómo duele la noche y desgarrar la injusticia,
 y este espanto y este brazo
 y esta soledad de huesos esperando.

Sin embargo estoy seguro del destino.
 Será mañana quizá siglo.

Pero será.
 Y entonces me sabrán luz y camino de sueño.
 Me verán armar la magia y empuñarla.
 Y no pronunciarán preguntas
 ni buscarán respuestas.
 No habrá gendarmes
 ni música para el baile de las máscaras.
 Y Dios,
 hecho tumba de nostalgia y hecho hombre,
 poblará la gracia.

Entonces será.

Y el hermano rebelde asumirá la vida.
 Y pariremos, en la noche del asombro,
 la sonrisa para siempre y desarmada.

Página para los hombres que una vez fueron niños...

Grillito tiene pocos años. Es una niña. Pero también sabía respuesta de amor a tantas preguntas de examen.

tonticanciones para grillito

LLUVIA

Grillito,
ven al patio
que llega la lluvia
que esperábamos.

Verde en los timbós,
gris en el aire,
suena en el mosaico.

Vamos al fondo
entre árboles
alegres y descalzas
a embarrarnos.

Que tu madre
no nos sorprenda
en la travesura
de empaparnos.

¡Oh! qué hermoso
reluce el verano
cuando la lluvia
lo va lavando.

Reverde
en los jacarandaes,
bulliciosa
en los pájaros

la tarde
que a la siesta
tenía silencio
y mil años

después
de la lluvia
es un amanecer
equivocado.

Tú y yo reímos
chapoteando;
Dios también ríe
en el espacio.

EL FUE

Dónde
por primera vez
nos sonreímos?

Fue en el dibujo
del plato de postre?

Fue en la mirada
de la muñeca rota?

Fue en una pregunta
que las dos hicimos?

Fue en la respuesta
que nadie nos dio?

No fue un fue
de dulce ni de vidrio.

No fue un fue
de juguete ni de mentira.

Fue un fue
para siempre y a escondidas.

por

EMMA de CARTOSIO

RUEGO

Cuando yo ya no esté
aquí en la tierra
vete al río azul
cuando me quieras.

Cuando me haya ido
con el abuelo,
búscame en el agua
y no en el cielo.

Cuando el verano
llegue a las islas,
en cada arenal
estaré perdida.

Cuando la tristeza
entre a tu sueño,
hazme un sitio
en el lecho.

Cuando me olvides
olvidame bien:
de un solo golpe
y sin porqué.

Y nunca más
pienses en mí,
vete a ser grande
y a vivir.

bertold brecht

MI GENERAL

Mi general, su tanque es sólido.

Arrasa un bosque, aplasta cien
hombres.
Pero tiene un defecto:
necesita un mecánico.

Mi general, su bombardero es poderoso
vuela más rápido que la tormenta
y trasporta más que un elefante.
Pero tiene un defecto:
necesita un piloto.

Mi general, el hombre es muy
necesario.

Puede volar, puede matar.
Pero tiene un defecto:
puede pensar.

ES DE NOCHE

Las parejas
se acuestan. Las mujeres jóvenes
engendrarán huérfanos.

EN EL MURO ESCRITO ESTO:

Ellos quieren la guerra.
El que lo escribió
ya está bien muerto.

trad. de P. Lugones

louis aragón

BALADA DEL QUE CANTA EN LOS SUPPLICIOS

Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
Una voz sube de los hierros
Y habla del mañana

Dicen que en su celda
Dos hombres esa noche
Le murmuraban Ríndete
Ya estás cansado de sufrir

Tú puedes vivir tú puedes vivir
Puedes vivir como nosotros
Di la palabra que te libere
Si puedes vivir de rodillas

Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino

La voz que sube de los hierros
Habla para el mañana

Sólo una palabra la puerta cede
Se abre y sales sólo una palabra
El verdugo renuncia el dolor te
abandona

Una sola palabra y terminan tus males
Una sola palabra una sola mentira
Puede cambiar tu destino
Sueña sueña sueña sueña
Con la tibieza de las auroras

Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
La voz que sube de los hierros
Habla a los que vendrán.

trad. de Graciela Isnardi